ISSN 0130-6405

94

6

ИСКУССТВО КИНО

Людмила Гурченко и Олег Янковский в фильме Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву»

ИСКУССТВО КИНО

6 '94

Ежемесячный журнал
Выходит с января 1931 года

Учредители:
Министерство культуры РФ, Комитет РФ по кинематографии (Роскомкино), Конфедерация Союзов кинематографистов, Союз кинематографистов России, редакция журнала «Искусство кино», редакция журнала «Огонек»

Авиакомпания
Дельта Эйрлайнс — спонсор журнала «Искусство кино»
DELTA AIR LINES — sponsor of «Iskussto kino»

Главный редактор
Дондурей Д.Б.

Редакция
Алиева С.Ш.
Гурьян Л.Б.
Доброхотова М.М.
Донец Л.С.
Зархи Н.А.
Иенсен Т.О.
Калгатина Л.В.
Карахан Л.М. зам. главного редактора
Листова Е.Л.
Мишунина Л.В.
Николаева И.А.
Сиривля Н.А.
Стишова Е.М.
Сулькин М.С. ответственный секретарь
Тронина Л.В.
Цыркун Н.А.
Шепотинник П.Г.
Элькина Г.Г.
Ярошевская С.Л.

Содержание

3 **Елена Стишова.** Имиджи и визажисты

Рейтинг «ИК»

4 **Виктория Дубицкая — Зара Абдуллаева.** Кинематографисты и зрители о кинозвездах

Премьер «ИК»

9 Сергей Маковецкий: «У меня нет имиджа»
11 Елена Яковлева: «К сожалению, я почти не играю классику...»
14 Иван Охлобыстин — дитя солнца
17 Дуся Германова: «Я своим имиджем не занималась»
19 Везучая Розаниха
22 Виктор Сухоруков: «Мне хочется быть Джульеттой Мазиной»

Пресс-бюро «ИК»

25 Шэрон Стоун неприрученная
26 Мужчины стоимостью в 6 миллионов

Интервью «ИК»

30 **Роман Балаян — Зара Абдуллаева.** Избранник

Pro и contra

35 **И.Г. Сорокин — В.В. Сорокин.** Образ без подобия

Портреты

45 **Зара Абдуллаева.** Шарко — Муратова: двойной потрет
51 **Андрей Плахов.** Спринтеры и стайеры: сквозь шум времени

Разборы и размышления

56 **Александр Шпагин.** Отсутствие
63 **Сергей Фомин.** Гибель богов, или Информация в образах
68 **Георгий Рамазашвили.** Post mortem как проект культового фильма
71 **Петр Шепотинник.** Жидкие кристаллы

Лаборатория

76 **Кшиштоф Занусси:** От «Волшебной горы» к фотороботу
82 **Валентин Гнеушев.** Преждевременный человек

Интервью «ИК»

86 **Л. Исаева — С. Шемаркин.** Актеры — обиженные дети

Теория, история

90 **В. Подорога.** С. Эйзенштейн и кинематограф насилия
102 **Леонид Ярмольник.** Штампы

Портреты

106 **Борис Львов-Анохин.** Евгений Леонов — мой великий Креон

Аспект

111 **Татьяна Чередниченко.** Политические имиджи и смеховая культура

117 **Александр Архангельский.** Не академик, не герой

Теория, история

122 **М. Кушниров.** Первый среди равных
125 **Ганс Гюнтер.** Герой в тоталитарной культуре
129 **Н. Зоркая.** Сотворение «гомо советикус»

Non stop

136 **Елена Стишова.** Генеральская роль
137 **Нина Цыркун.** Хватит с него
138 **Марина Дроздова.** Жестокий романс
139 **Нина Цыркун.** Зигзаг неудачи

Мемуары и публикации

140 **Нона Мордюкова:** «Будешь падать — держись за землю»
147 **Анатолий Солоницын.** Хочу донкихотской жизни
157 **Алексей Баталов.** Случайный отрывок
160 Карьеры мисс красоты

Голливудские хроники

Виват, король, виват!
163 **Джин Гарсо.** Дорогой мистер Гейбл
174 Summary

Оформление художника
Е. Добровинского

Компьютерная верстка
Н. Кудрявцевой

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79
Сдано в набор 07.06.94
Подп. к печати 21.07.94
Формат 70x100 1/16
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Печ. л. 11,25,
усл. печ. л. 14,62, уч-изд. л. 17,83
Заказ 380
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров
редакция не высылает

Рукописи не рецензируются
и не возвращаются

Впервые в мире

в 1994 году выйдет в свет журнал

«Синопсис»

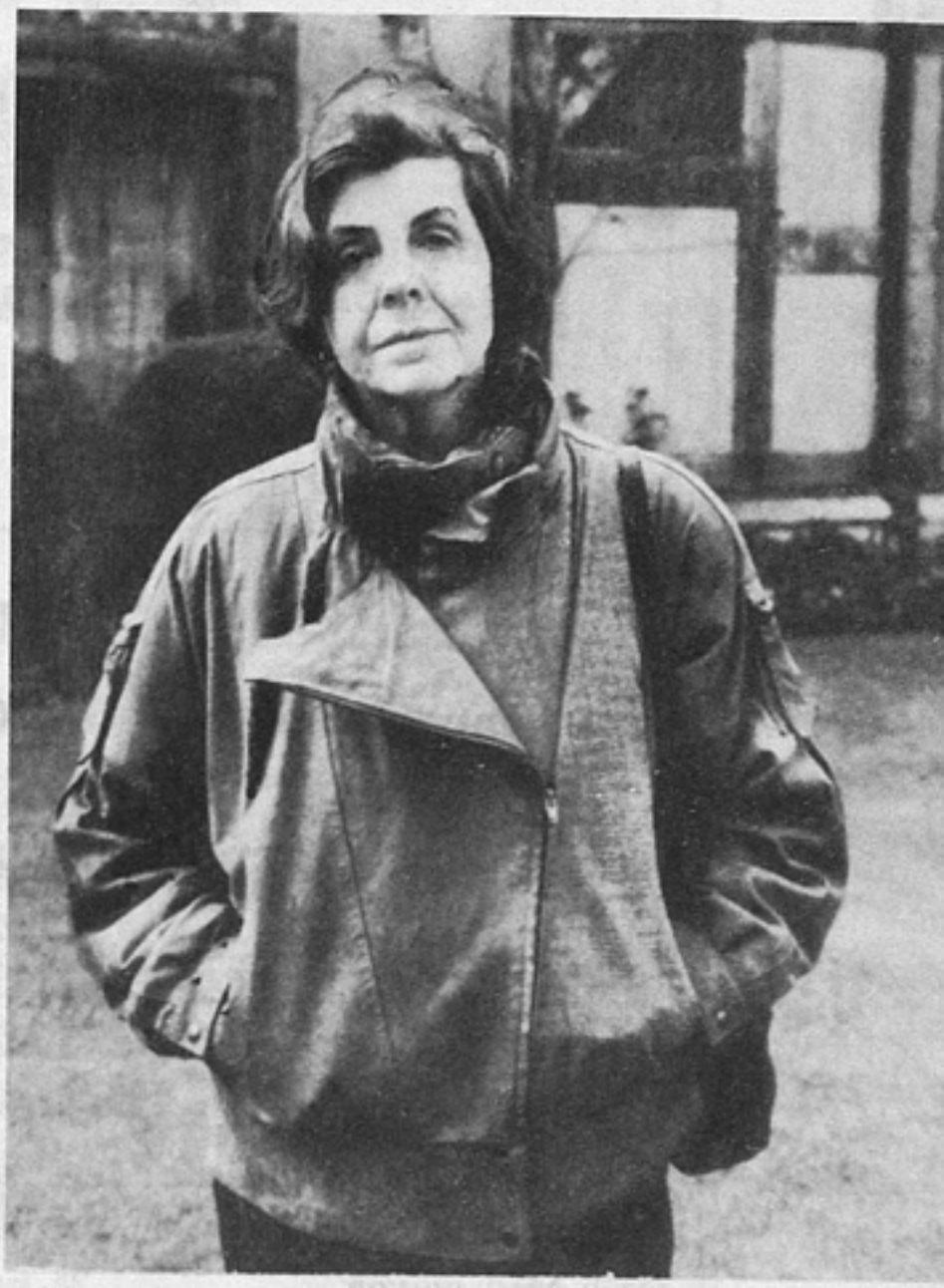
- это новое международное ежемесячное издание драматургов!
- это постоянно действующий конкурс драматургических заявок!
- это международный литературный агент, который поможет вашему произведению обрести судьбу на экране и сцене!
- это международное литературное агентство, охраняющее авторские права!

«Синопсис» —
это ваш шанс на успех!!!

Подробнее см. «ИК», 1994, N 3

© Журнал
«Искусство кино», 1994

Имиджи и визажисты



Идеи, как известно, носятся в воздухе. Только что по телику показали презентацию московского имидж-центра. Параллельно с понятием имиджа, совсем недавно вошéдшего в наш обиход, общество пытается адаптировать имидж-индустрию и имидж-сознание. Первое не так уж сложно: были бы «бабки» да профессионалы-визажисты. А вот второе — проблема. И вряд ли с ней справятся умельцы-парикмахеры and косметологи даже в связке со знаменитыми модельерами. Искусство «делать образ», пусть оно и достигло кое-где заоблачных высот, не отменяет золотого правила, сформулированного двести лет назад французским писателем Бюффоном: «Стиль — это человек». Вот почему, посвящая этот номер «ИК» имиджу в кино (и — дабы акцентировать универсальность самой идеи — в других сферах), мы сделали его доминантным мотивом Человека. Не потому что «это звучит гордо», а по соображениям более резонным.

Кино во все времена и при всех режимах создавало и тиражировало мифологию и имиджи, опираясь, во-первых, на бытующие в культуре концепции личности и, во-вторых, используя в качестве медиатора живого человека — актера. Самый искусный визажист — социум — бесцеремонно манипулирует актерами, штампуя имиджи по образу и подобию заказчика. Конечным результатом процесса, где поровну высокого творчества и грубого ремесла, осознанного и стихийного, бескорыстной гармонии и расчетливой алгебры, становятся актерские создания. Без всякой натяжки их можно уподобить слиткам времени. Потребность в глубинном познании культурных процессов актуализирует именно актера кино — как главного фигуранта времени и как хранителя древностей, — иными словами, тех архетипов бессознательного, которые укореняют нас, персонально и коллективно, в общекультурном потоке.

Имидж актера — всегда тайнопись ушедшего времени. И автограф режиссера, взявшего на себя роль визажиста. И архивный источник, ждущий своего часа и своего исследователя. И документ, который невозможно подделать.

Мы потихоньку начинаем овладевать методологией, открывающей скрытые механизмы функционирования подобных полиморфных систем в едином теле культуры. Этот номер — наш очередной опыт такого рода.

Елена Стишова, составитель номера

Спонсор опроса — АВИАБАНК
АКЦИОНЕРНЫЙ КОММЕРЧЕСКИЙ БАНК

Кинематографисты и зрители о кинозвездах

Опрос проведен исследовательско-аналитической фирмой «Дубль-Д» по заказу журнала «Искусство кино».

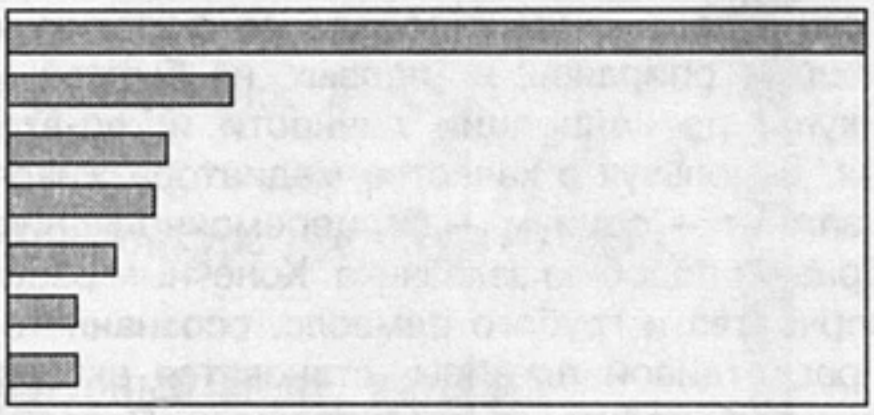
Опрос кинематографистов

Репрезентативная выборка московских членов Союза кинематографистов — 379 человек

Кого из современных киноартистов вы бы назвали кинозвездой?

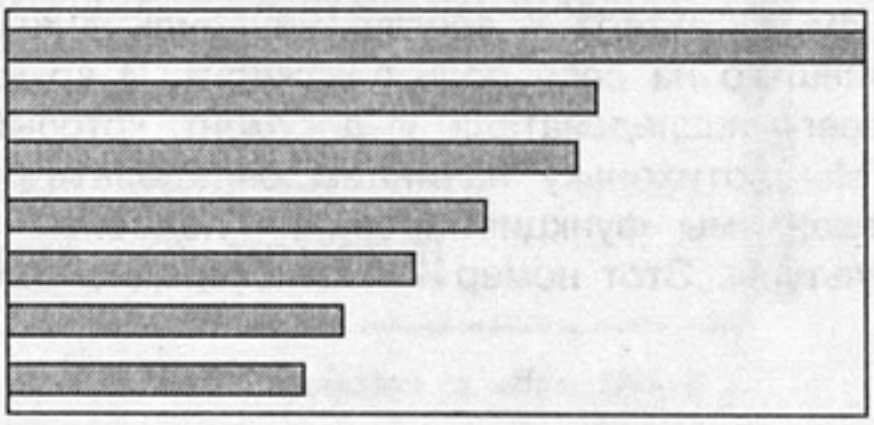
Актеры

Олег Янковский был назван	137	раз
Александр Абдулов	36	раз
Олег Меньшиков	25	раз
Иннокентий Смоктуновский	23	раза
Владимир Ильин	18	раз
Олег Борисов	13	раз
Олег Табаков	13	раз



Актрисы

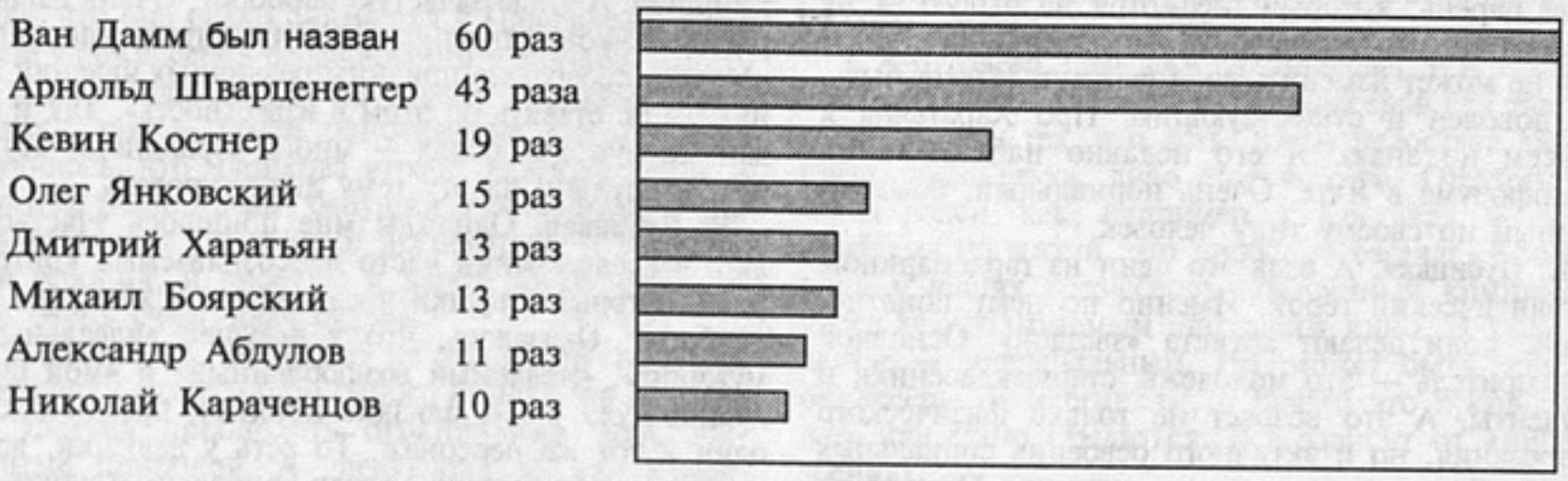
Инна Чурикова была названа	48	раз
Людмила Гурченко	33	раза
Марина Неёлова	32	раза
Елена Яковлева	27	раз
Татьяна Васильева	23	раза
Маргарита Терехова	19	раз
Наталья Гундарева	17	раз



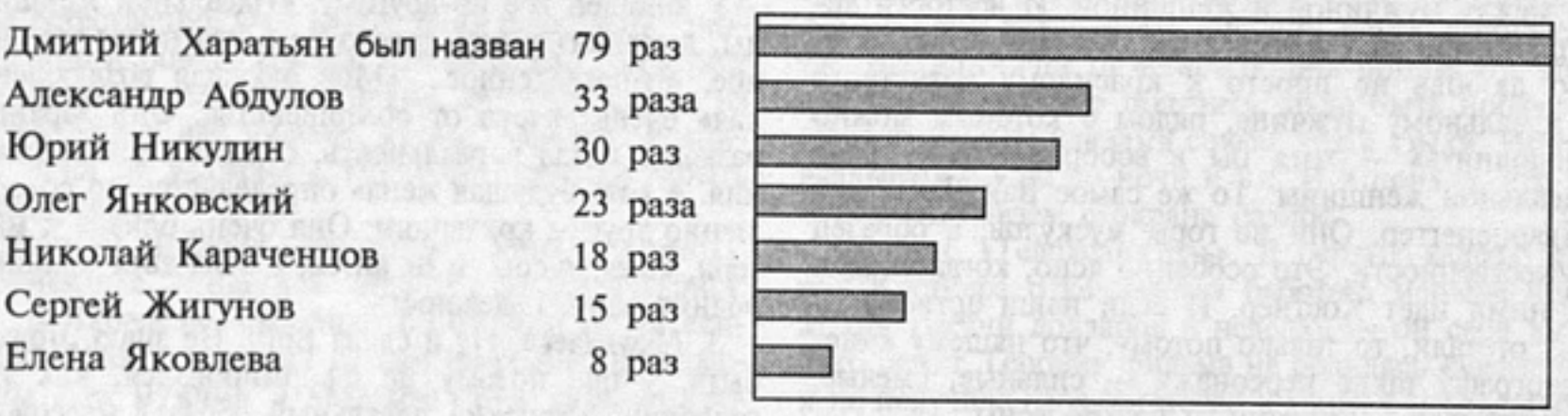
Опрос зрителей

Московские старшеклассники и студенты (15 — 19 лет) — 300 человек

Назовите ваших любимых киноартистов



Кого из современных российских киноартистов вы бы назвали кинозвездой?



Виктория Дубицкая. Перед нами результаты двух опросов. В одном участвовали триста кинематографистов — своего рода модель московской секции СК. Они представляют мнение профессионального сообщества. В другом опрошено триста старшеклассников и студентов Москвы, причем школ и вузов разных по характеру. Это мнение самой активной сегодня части зрителей.

Что-то в полученных рейтингах киноартистов мне как социологу понятно, а что-то, наверное, смогут объяснить только кинокритики. Например, положение в обоих списках Александра Абдулова. Почему артист, который так много снимался — и снимается теперь, — сильно отстает в одном случае от Олега Янковского, а в другом — от Дмитрия Харатьяна?

Зара Абдуллаева. Абдулова называют вторым после своих главных кумиров. Ему не хватило полшага до «звезды». Кинематографисты знают, что он снимается много, но в чудовищных фильмах. С ним тем не менее как-то не ассоциируются ни фильмы, ни роли. Абдулов просто герой определенного круга людей. Он очень одарен от природы, но пошел вразнос из-за своего характера, режиссеров, у которых снимается, из-за отсутствия приличных ролей. Но он, будучи сверхактивным, остается персонажем текущей жизни. Есть Гайдар, Анпилов, какие-то знаменитые телеведущие и еще Саша Абдулов. Его популярность — это популярность любого часто появляющегося на телевидении человека. К моему большому сожалению! Олег Янковский тоже много снимался, но у него не количество ролей перешло в качество. Да и режиссеры у Янковского были другие, кроме их верного друга Романа Балаяна и Марка Захарова. К тому же, Абдулов так и не стал секс-символом или

«идеальным мужчиной». А в свое время все девушки страны делились на поклонниц либо Янковского, либо Миронова, либо Никиты Михалкова. И для молодых зрителей Янковский остается почти западным образцом, красивым, ну, как Костнер, например.

В. Дубицкая. Понятие секс-символа сейчас стало очень конкретным. Олег Янковский, на мой взгляд, скорее идеальный тип мужчины.

З. Абдуллаева. Наверное. А Абдулов — как бы свой парень, который, несмотря на былую — не исключено что и будущую — органичность, сегодня не может изменить свой рейтинг. Может быть, он доволен и существующим. Про Харатьяна я совсем не знаю. Я его недавно наблюдала на кинофоруме в Ялте. Очень нормальный, обыкновенный по своему типу человек.

В. Дубицкая. А ведь это один из гардемаринов! Романтический герой. Именно по нему понятно, какие роли делают артиста «звездой». Основной кинозритель — это молодежь, старшеклассники и студенты. А это возраст не только физического созревания, но и активного освоения социальных ролей. В том числе женско-мужских. Отсюда их интерес к романтике, мелодраме, разного рода love stories, костюмным историческим картинам. Не только к эротике, как думают наши прокатчики.

Известность Харатьяна — это, конечно, результат точного попадания. Его герой полностью соответствует представлениям об идеальных отношениях между мужчиной и женщиной. И восторги девушек по поводу Янковского двадцать лет назад — это любовь не просто к красивому артисту, а к идеальному мужчине, рядом с которым можно «исполнить» — хотя бы в воображении — роль идеальной женщины. То же самое Ван Дамм или Шварценеггер. Они не горы мускулов, а образец мужественности. Это особенно ясно, когда следом за ними идет Костнер. И если наши артисты от них отстали, то только потому, что нашему кинематографу такие персонажи — сильные, смелые, благородные — почему-то неинтересны.

З. Абдуллаева. Мне кажется, любовные сюжеты интересны всем зрителям, а не только тем, кто еще созревает до молочно-восковой спелости. А Шварценеггера и Вам Дамма называют в основном мальчики?

В. Дубицкая. Нет, девочки даже чаще называют боевики в числе любимых жанров. Где еще увидишь настоящего мужчину? А вот то, что в списке любимых молодежью актеров нет женских имен, связано, я думаю, с отсутствием определенных женских ролей в массовом сознании и в жизни нашего общества. И мальчики и девочки осваивают «взрослые» отношения через идентификацию с мужской ролью, мужским идеальным типом. Впрочем, женщине и в жизни играть нечего. Общество патриархальное, мужское, чем, кстати, и объясняется «феномен Марианны». Все, что принесло раскрепощение общественной жизни, это освоение массовым сознанием разнообразия традиционных женских ролей, как бы дополнительных к роли жены-матери: любовницы, содержанки, проститутки.

З. Абдуллаева. А какие еще женские роли бывают? Дело в том, что наше общество как раз не мужское и не женское. Оно андрогинное. А спор о «женственной России», начатый русскими философами, не нам и не здесь продолжать.

Если бы наше общество было мужским, то у нас были бы настоящие мужчины в необходимом количестве, а следовательно, и настоящие женщины. Конечно, они многое приобрели, но и безумно много утратили. Ведь какой мужчина — такая и женщина. А у нас зачастую наоборот. Очень давно романтик-концептуалист Лев Рубинштейн написал: «Можно прозревать причины различных явлений и никого не ставить об этом в известность». Так и в женско-мужских ролях — много очевидного, хотя не обязательно на эту тему дискутировать.

В. Дубицкая. Однажды мне пришлось участвовать в исследовании часто неосознаваемых критериев, которые девушки предъявляют к юношам, и наоборот. Оказалось, что у девушек «идеальный мужчина», «желаемый возлюбленный» и «мой будущий муж» очень близкие понятия, практически один и тот же персонаж. То есть у девушки, во-первых, идеал мужчины задан социальным контекстом, а во-вторых, она не просто стремится выйти замуж, устроиться в жизни, а встретить свой идеал, каким бы наивно-романтическим он ни был. При этом сам «идеальный мужчина» определен через совершенную степень, так сказать, общечеловеческих, не обязательно только мужских качеств.

У юношей все по-другому. «Идеальной женщины, девушки» у них просто нет! Это нечто туманное, неопределенное... «Моя будущая возлюбленная» очень далека от совершенства. Они заранее разводят идеал и реальность, снижая свои ожидания. А вот «будущая жена» определяется по совершенно другим критериям. Она очень близка к матери, которая совсем не ангел, и этих двух женщин роднит одно: надежность.

З. Абдуллаева. Ну и слава Богу. Не знаю, может быть, у нас потому не сформировался, как ты говоришь, «женский идеальный образ в массовом сознании», что женщина играет, кроме собственных, и все мужские роли. Или — сверхженские роли. И мужчину именно она в первачи выводит. И этот фильм про гардемаринов поставила женщина-режиссер. Наверное, наше общество на свой — неагрессивный — лад (а не в западном смысле) «феминистское», то есть не вполне нормальное, только нашим женщинам это отрефлектировать недосуг.

В. Дубицкая. Тогда, по-твоему, «мужские идеальные типы» в нашем коллективном сознании — это мечта о несбывшемся, компенсация?

З. Абдуллаева. Просто романтическая мечта. Андрей Белый, вернувшись в Россию в 20-х годах, сказал, что с победой материализма материя исчезла. «Женских образов» нет не только потому, что женщины одержали верх. Произошла половая, социальная мутация.

В. Дубицкая. Победой это не назовешь. И женщины и мужчины играют только мужчин. Или даже так: женщина либо играет «своего» мужчину — мужа, возлюбленного, сына, как двор играет коро-

ля, либо, например, в профессиональной или политической сфере, замещает мужчину, исполняя его роль, как ее исполнил бы «настоящий» мужчина. Это маргинальное состояние, в котором находится традиционное — наше — общество, осваивающее некоторые формы цивилизованного бытия. Потому что для традиционной культуры все, что не дочь-жена-мать, это роли мужские.

З. Абдуллаева. Вернемся к опросу. Кинематографисты называли первой Инну Чурикову, потому что она актриса из ряда вон. Хотя мне очень жаль, что она редко снимается у Панфилова, а все чаще у режиссеров несравнимого масштаба. Когда-то у нас были другие по своему женскому типу, скажем так — более однозначные «звезды». Но случилось, что Чурикова играет, кажется, все возможные роли. Мамы, бабушки, любовницы. Она и возлюбленная, и жена, и эксцентрик, и социальная героиня, и простая, и царствующая особа. У нее очень счастливая судьба.

В. Дубицкая. Чурикова не только не попалась в ловушку какого-либо одного амплуа, но ей всегда удается преодолеть ограничения, накладываемые природой. А следующая за ней в рейтинге Людмила Гурченко, по-моему, наоборот, сама когда-то придумала себе путы. Такую маску провинциальной примадонны, с которой она же всю жизнь и борется. Во многих своих ролях — с успехом.

З. Абдуллаева. Нет. Ничего она себе не придумала. Она хочет играть после своей эпохи простоя. Что естественно. Она много снимается, хотя чрезвычайно неровно. Но тех, кто ее назвал, не может не волновать ее личная драма, ее возрождение из пепла. Что у нас никому, кроме, кажется, Ельцина, пока не удавалось. Поэтому Гурченко забыть невозможно.

Марину Неёлову назвали в память о нервных, утонченных женщинах. Это теперь антиквариат. Елена Яковлева — вообще-то положительный женский образ — отвечает самым широким пристрастиям всех мужчин и двадцати семи кинематографистов. Если бы режиссеры не делали ее такой вульгарной, если бы она была более лиричной, то могла бы соответствовать вкусам «самых лучших мужчин» — тех, кто, условно говоря, «критикессам» предпочтет нежных «буфетчиц». Недаром зрители назвали ее единственную.

В. Дубицкая. Для меня вот что самое интересное. Если бы мы провели этот опрос лет пять назад, мы получили бы практически одинаковые списки и у зрителей, и у кинематографистов. А сегодня кинематографисты называют одни имена, а зрители совсем другие. Создается картина как бы уходящего кино, не то чтобы умирающего, а замыкающегося в себе.

З. Абдуллаева. Просто твои опрошенные смотрят разное, контрастное, по сравнению с давними временами, кино. И молодых актеров зрители не могут назвать, потому что их не видят. Но я уверена, если бы появилось какое-то редкое дарование, все равно они бы его узнали.

В. Дубицкая. Ну, это какая-то мистика. Мне кажется, вопрос в другом. Допустим, появился гениальный артист. Какую роль ему нужно сыграть, чтобы его заметило массовое сознание?

З. Абдуллаева. Если гениальный, то любую. Если не очень, то хотя бы ту, что сыграл Костнер в «Телохранителе», на нашем, естественно, материале, или те, которые замечательно сыграл Юрий Никулин в старых комедиях. Хотя он, как известно, может все. Эти гардемарины померкли бы. Но и в них наверняка ничего плохого нет.

В. Дубицкая. А ты считаешь, что в нашей жизни есть такой социальный типаж, которого на американском материале сыграл Костнер?

З. Абдуллаева. Страна у нас большая. В ней есть все. Буквально. Мало только режиссеров для такого кино. А у тех, что есть, часто недостает либо глаза, либо слуха, либо еще чего-то. Отсутствие таких ролей, как, например, у Костнера, — это проблема не жизни, это проблема взгляда. Кроме того, у наших режиссеров постоянный комплекс перед так называемым авторским кино. В любом случае — маргинальным. Но, может быть, наши режиссеры — маргиналы, и нечего это преодолевать или этого стыдиться. Все зависит от «точки зрения».

В. Дубицкая. Если бы режиссеры были маргиналами, они бы улавливали новое в массовом сознании. Нет, они как раз закоснели в определенной системе ценностей, из-за чего не способны видеть будущее. Например, за то время, пока мы перестраивались, выросли люди, которым перестраиваться уже не нужно. Они другие. Они целеустремленные, они хотят иметь высокий статус в обществе. Но, в отличие от «старых», они понимают, что для того, чтобы его получить, надо быть профессионалами, а не членами союза, знать языки, уметь вкалывать с утра до ночи и т.д. И я поняла, что я и они считываем с экрана разное.

Скажем, «Телохранитель». В первых кадрах герой Костнера отказывается работать меньше чем за три тысячи долларов в неделю, — он себя высоко ценит. Героиня фильма не родилась «звездой» и не получила свое богатство и успех в наследство. Все это, конечно, не главное для сюжета, но без этого — в восприятии молодежи — не было бы и фильма.

А вот другая картина — «Ты у меня одна». Герой выбирает между нищетой и благополучием, женой и возлюбленной. При этом ни одна из альтернатив не требует от него ни упорства, ни характера. Условия выбора существуют как бы вне героя, как плохой и хороший климат. Остается только решиться и взять билет до пункта назначения. Режиссер, видимо, считает, что он снял мелодраму, и рассчитывает на успех, так как слышал, что зритель мелодраму любит. Но успеха не будет. И причина этого не кинематографическая, а социальная. Сам герой для молодых зрителей абсолютно надуманный, не живой, схематичный.

З. Абдуллаева. Да, это фильм не для молодых. Но очень слабый. Кому-то, мне кажется, он как раз понравится. А в том, что тамошний герой существует в рамках «старых ценностей», ничего худого не вижу. Фильмы, как и мамы, разные нужны. Неудача этого — исключительно худо-

жественная. В двух словах — однозначная драматургия, выхолощенные характеры, выспренние чувства. Ты считаешь, что и социальная, но это тебе виднее.

Теперь про зарплату героя Костнера. Наши режиссеры сами бы хотели получать столько же, но снимать об этом... Наша самооценка либо с этим не связана, либо так болезненно переживается, что загоняется вглубь. Такое состояние можно назвать лицемерным, а можно «переходным» или еще каким-то. В жизни мы, как обычно, хотим перегнать Америку, а «в искусстве» остаться загадочными и возвышенными.

В. Дубицкая. Я думаю, что в массовом сознании сейчас есть огромная потребность в создании положительной мифологии, причем вокруг «простых вещей», составляющих, однако, саму основу жизни. Это и идеология успеха, и освоение новых, чисто женских ролей в разных общественных контекстах, и многое другое. Чтобы порождать «звезд», кино должно активно присоединиться к этому — не кинематографическому, а абсолютно социальному — процессу. Участвовать в создании системы новых социальных ролей, новых идеалов, новых образцов поведения, жизненных стратегий — участвовать в групповой интеграции.

З. Абдуллаева. Но так и происходит. Нас только не удовлетворяет качество. Хотя то, о чем ты говоришь, до некоторой степени утопический и одновременно чересчур практический подход к кино. Попадания рассчитать невозможно, если даже кажется, что они заранее заложены в компьютер. Здесь действуют другие силы. Кроме того, наши режиссеры, уже осознав теоретически, что массовое кино — это не так плохо, все равно подсознательно относятся к нему как ко второму сорту. Или попросту не умеют его делать. Зато у всех выработалось одно стойкое желание — попасть в Канн, не ближе. И критика путает карты: в квазимассовом находит «интересы людей», а в квазиавторском — «художественные поиски».

В. Дубицкая. Режиссер и не должен ничего рассчитывать. Анализ — это наше с тобой дело, дело критика и исследователя. Авторам необходимо чутье на социальные трансформации. Новые системы ценностей, новые мифологические миры должны их искренне интересовать. Это составная часть их профессионализма, а возможно, и таланта. Иначе все, что они делают «на потребу» массового зрителя, будет просто фальшью. И, соответственно, провалом.

З. Абдуллаева. Во-первых, режиссер рассчитывает всегда. Во-вторых, часто режиссер надеется на одно, а выходит совсем другое. Предугадать тут трудно. В-третьих, искренность рентген не просвечивает. Не в этом дело. Ни искренность, ни интерес, ни даже профессионализм не заменят, извини за выражение, ни таланта, ни масштаба личности автора. Может быть, такое кино мог бы снять не столько «искренний», сколько какой-нибудь сверходаренный «циник». И мне это абсолютно неважно. Александров, Пырьев, Рязанов, Гайдай могли снимать массовое кино не только потому, что тогда общество было другим... Хотя неправда, что наше общество сейчас неструктурировано, как принято считать. В нем тысячи, как всегда, тайных связей, и все оно стратифицировано. Только это нелегко считывать. Мы же понимаем, читая описания салонов, скажем, у Пруста, что к чему, кто к кому подошел, как сказал... Манеры и явки «новых русских» тоже четко скоординированы.

В. Дубицкая. Наше общество было скрыто стратифицированным, а потому и более жестко. У нас нет социальных слоев цивилизованного общества, открытых для социальной мобильности, у нас — сословия, касты, кланы... Сейчас в области стратификации происходят по-разному направленные, но чрезвычайно бурные процессы. Идет субкультурный передел. И эта борьба должна быть представлена в зримых формах. Не в газетах и журналах, а, например, в кино или телесериалах, где можно говорить о сокровенном, о личностных смыслах, о сверхценностях. Но сегодня в нашем кинематографе этого нет.

З. Абдуллаева. Конечно. Но это проблема режиссуры. И драматургии. Перемелется — мука будет. А не мука, как теперь. Я только тебе отвечу «про жизнь»: для тех, кто работает за настоящие деньги, проблема профессионализма в острой форме заболевания уже не стоит. А для тех, кто видит «себя в искусстве», не существует проблемы оценки своих фильмов с позиций массового сознания. Здесь скрещение разных ценностей, традиционного ханжества и вечных амбиций.

Рубрика «Премьер «ИК», заместившая в этом номере традиционную «Премьеру», представляет молодых, но уже достаточно известных актеров, занявших престижные места в рейтинге, проведенном по заказу редакции. Не удивляйтесь, однако, встретив в этом блоке материалов имена, в рейтинге отсутствующие. Редакция с уважением относится к общественному мнению, но имеет и свое, не во всем совпадающее с коллективным. Мы включили в топ-лист имена актеров, чьи имиджи, на наш взгляд, являются сущностными характеристиками времени, чьи работы представляются нам значительными. К сожалению, не удалось — по разным причинам — выполнить намеченную программу полностью. Несколько замечательных актеров остались «за кадром». Но мы не ставим точку, так как рубрика «Премьер «ИК» будет работать и впредь, представляя читателю новые актерские имена.

Сергей Маковецкий: «У меня нет имиджа»

Беседу ведет Эльга Лындина

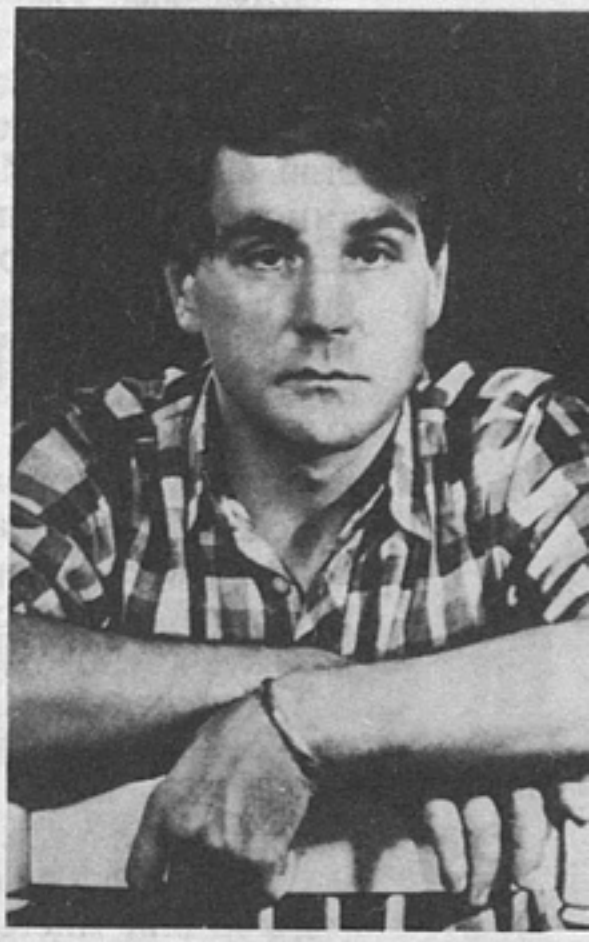
Эльга Лындина. Сережа, ваша судьба сложилась так, что только после долгих лет работы в кино и на сцене вы, наконец, «проснулись знаменитым». Обрушились призы. Пришла слава. Пришло ли вместе с ней удовлетворение или, напротив, желание приумножить достигнутое?

Сергей Маковецкий. Я не могу однозначно сформулировать свое состояние. Скорее, мною владеет целая гамма чувств. Внутренний голос говорит: «Слава Богу!.. Наконец! Наконец-то на Сергея Маковецкого обратили внимание». С другой стороны, отношусь к своему успеху довольно спокойно. Да, успех меня посетил. Но завтра звезды могут расположиться иначе, и обо мне забудут. Сколько выдающихся артистов, пережив обвальную славу, оказывались при жизни ненужными, выброшенными, вычеркнутыми из искусства. Далеко ходить не надо — Николай Афанасьевич Крючков, легенда, гордость русского кино, а как доживал свой век? Или моя любимая актриса Нонна Викторовна Мордюкова, нынче не востребованная кинематографом?

Так что к успеху я отношусь вполне трезво. Главное — была бы работа!

Э.Лындина. А в самом начале актерской карьеры было желание добится известности, популярности? Было ли такое желание сильнее, нестерпимее, чем теперь?

С.Маковецкий. Поверьте, актеру всегда хочется славы! Не верю я, когда мои коллеги толкуют о равнодушии к успеху. У нас такая профессия, что необходимо быть на виду. У Пушкина все гениально сказано в «Желании славы». Конечно, с годами меняется взгляд на то, что́ такое признание. Сейчас можно стать знаменитым, снимаясь в рекламных роликах, участвуя в телеиграх или став ведущим двух-трех телеклубов.



Э.Лындина. То есть «не слезать с телевизора», как говорят в народе?

С.Маковецкий. Никого не хочу обидеть, каждому свое. Но сегодня на улицах узнают именно тех, кто постоянно мелькает на телеэкране.

Э.Лындина. А вас узнают?

С.Маковецкий. Редко. Как меня узнать? Большинство картин, где я снимался в последнее время, лучших моих картин, никто

практически не видит. Как, впрочем, и другие отечественные картины. Где фильмы Хотиненко, Дыховичного, Панфилова? Пройди они широким экраном, тогда можно было бы судить о степени популярности актера Маковецкого.

Э.Лындина. Мы не первый раз говорим с вами о ситуации в прокате, я знаю вашу болезненную реакцию на происходящее. По сути дела наше кино снова на «полке».

С.Маковецкий. Это безумно горько, особенно для тех, кто делает эти картины. Боже мой, сколько сил, здоровья кладет вся группа на то, чтобы сделать фильм! Во имя чего? Если все тщета...

Меня поражают боссы, покупающие картины и не умеющие затем распорядиться их судьбой. Ведь есть кинорынки, их много. Так куда же, спрашивается, уходит товар?

Куда ни приедешь, у кого ни спросишь, идут ли здесь фильмы Хотиненко, Дыховичного, Тодоровского, Хвана, слышишь одно и то же: «Нет». Крутят с утра до ночи американское кино. И не лучшее.

Э.Лындина. Главное — оно чужое, о чем все чаще говорят зрители.

С.Маковецкий. Естественно, чужое. Почему бы государству наконец не призадуматься над этой ситуацией? Известно, что во Франции кинотеатры, пропагандирующие отечественное кино, имеют определенные льготы, с них снята часть налогов. Что же мы на это никак не решимся? Кстати, уверяю вас, это будет и материально выгодно кинотеатрам. Сейчас, например, видеорынок активно повернулся в сторону отечественного, российского кино, наши картины раскупают. В том числе «Прорву», «Любовь», «Патриотическую комедию», «Дюба-дюба», «Макарова».

Э.Лындина. И за немалые деньги. Сережа, вы уже дважды повторили обойму режиссерских имен. Именно эти режиссеры вам ближе других?

С.Маковецкий. Не хочу обижать наших мэтров, они много сделали, но сегодня настало время другого поколения.

Э.Лындина. Время вашего поколения. А что вы о нем думаете?

С.Маковецкий. С одной стороны, оно оказалось выброшенным на обочину. С другой — получило свободу, которой не имели старшие поколения. Другое дело, как мы сумеем ею распорядиться.

Тем не менее режиссеры работают. И я снова повторю имена тех, кого уже назвал. Эти люди мыслят иначе, чем старшие, снимают по-другому, у них свой киноязык. Как это ни грустно звучит, старшим пора уступить им дорогу. По прошествии лет нечто подобное будет и мне уготовано, но такова жизнь, что делать! К тому же — наступает конец столетия. Это временной рубеж. Он всегда означает перемены.

Э.Лындина. Вы снимались у Глеба Панфилова — режиссера теперь уже старшего поколения. Почти параллельно шли съемки у Дыховичного, у Хотиненко. Ощущали разницу в контакте с режиссером?

С.Маковецкий. Нет. Для талантливых людей возраст не имеет значения. Панфилов — выдающийся мастер.

Э.Лындина. Вы легко входите в контакт с режиссерами. Не потому ли, что вы актер без сложившегося имиджа? Слишком жесткий имидж нередко мешает постановщику, рассчитывающему на оригинальный актерский образ.

С.Маковецкий. Мое ощущение относительно собственного имиджа солидарно с вашим. У меня действительно очень разные роли. И слава Богу, что так. Но все мои герои для меня родные, какими бы они ни были. Родные и живые.

Э.Лындина. Всякий раз в роли меняетесь, как хамелеон?

С.Маковецкий. Отношения актера и героя настолько странны, настолько глубинны, что далеко не всегда это можно объяснить, сформулировать.

Э.Лындина. Помню, вы говорили мне, что только актер и Господь Бог знают о том, как рождается роль. А меняется ли что-то в вас самом в зависимости от того, что́ вы играете в данный момент?

С.Маковецкий. Наверное, меняется. Как и мои герои изменились бы, если бы их играл другой артист.

Э.Лындина. Сказывается ли репетиционная работа, съемки на ваших отношениях с людьми, в том числе близкими? Актеры нередко говорят о том, что уподобляются своим персонажам в жизни, в быту. Причем порой становятся невыносимыми.

С.Маковецкий. Нет, у меня характер не меняется. Но что-то необъяснимое происходит, когда роль, наконец, «цепляет» меня. Моя жена очень хорошо чувствует момент, когда я заболел персонажем. У меня этот процесс постепенный. Сначала мне нужно все понять: требования режиссера, собственное ощущение материала, задачи роли. Уж потом в какой-то момент я физичес-

ки чувствую, как совпадаю со своим персонажем.

Вот тогда дома я начинаю бесконечно говорить о работе. Моя жена Лена понимает мое состояние. Она очень чуткий человек. Может быть, мой самый строгий критик. Если она заходит ко мне за кулисы во время спектакля и говорит, что я сыграл так, что она забыла, кто на сцене, — для меня это самая большая похвала.

Э.Лындина. Сережа, что вы имели в виду, когда говорили, что ваше поколение оказалось на обочине?

С.Маковецкий. Я часто думаю — в связи с общей ситуацией, с тем, что творится сейчас в кино, в театре, — нужно ли вообще сегодня искусство? Нужны ли мы? Время сложное, интересное, но... Огромное «но», после которого многоточие. Сумеем ли выкарабкаться?

Э.Лындина. У меня сложилось впечатление, что вы не принадлежите к категории пылких оптимистов.

С.Маковецкий. Мне хочется им быть. Очень хочется. Нет, все же что-то должно измениться к лучшему... Спасение для меня в работе. Когда сценарий, пьеса, роль интересные, ищешь ответы на все вопросы через этот материал...

Э.Лындина. ...что, на мой взгляд, произошло в «Макарове», тем паче, что ваш герой Александр Макаров — поэт.

С.Маковецкий. Да. Я согласен, мне так легче разбираться с миром. И с собой. Хотя собственная, личная жизнь и жизнь творческая, на мой взгляд, очень разнятся.

Э.Лындина. Вы четко разделяете две эти жизни?

С.Маковецкий. Конечно, они очень взаимосвязаны, и все-таки абсолютно отличны одна от другой. Творчество — концентрация всего лучшего, что в тебе есть. А обыденная жизнь — это обыденная жизнь.

Э.Лындина. Толстой говорил, что все лучшее в себе он отдает тому, что пишет. Худшее же отдает жизни.

С.Маковецкий. Я не знал этого, просто сейчас проинтуировал и как бы повторил его мысль. В этом великая правота.

Э.Лындина. И оправдание художника.

Елена Яковлева: «К сожалению, я почти не играю классику...»

Интервью ведет Ксения Моршанская

Ксения Моршанская. Давайте поговорим не о вас, а о вашей героине.

Елена Яковлева. Что ж, давайте. Давайте поговорим о Гитель Моска. Из пьесы Уильяма Гибсона «Двое на качелях».

К.Моршанская. Отлично. Что отличает Гитель от других женщин?

Е.Яковлева. Ничего. Мне кажется, в каждой женщине есть немножко от Гитель. Только Гитель — женщина от природы, она воплощает в себе все то, что должно быть в женщине: умение *так* любить, *так* помогать.

К.Моршанская. А бывают женщины «не от природы»?

Е.Яковлева. Бывают, наверное.

К.Моршанская. Какие чувства вызывает Гитель у других женщин? У нее есть подруги?

Е.Яковлева. Думаю, нет.

К.Моршанская. А почему?

Е.Яковлева. ...Сложно, наверное, дружить с такими богатыми натурами. От них, наверное, быстро устаешь.

К.Моршанская. Богатство утомляет?

Е.Яковлева. Наверняка.

К.Моршанская. Каким образом?

Е.Яковлева. Обыкновенным. Рождается зависть — к ее самопожертвованию, самоотдаче во всем. Ведь когда начинаешь приспосабливаться к внешним обстоятельствам, утрачиваешь те качества, которые есть у Гитель.

К.Моршанская. Кто больше способен понять женщину — женщина или мужчина?

Е.Яковлева. Женщина. Как мне кажется.

К.Моршанская. Мужчина не может понять женщину?

Е.Яковлева. До конца? Наверное, нет. Хотя... Смотря какой мужчина и какая женщина.

К.Моршанская. Почему ничего не получилось у Гитель с Джерри? Они были предназначены друг другу, или их отношения больше походили на забивание голов в одни ворота?

Е.Яковлева. Второй вариант, наверное, к их отношениям ближе... Я думаю, что каждому мужчине необходима в жизни хоть одна встреча с такой Гитель. Чтобы лучше чувствовать другую женщину, по-другому к ней относиться. Отдавая себя в жертву, она его как бы меняет внутренне.

К.Моршанская. А Гитель совершает какую-то ошибку в поведении?

Е.Яковлева. На мой взгляд, нет. Она человек от сердца, не от ума. Она живет так, как ей предначертано. Наверное, она могла бы остановиться и подумать: как и что лучше сказать, позвонить — не позвонить, пригласить — не пригласить... Но тогда она была бы уже не Гитель.

К.Моршанская. Джерри все-таки...

Е.Яковлева. ...ушел? Мне кажется, потому что до конца он ее не понял. Он понял то, что она ему безумно помогла, оценил это. Облегчить же ее переживания он не может. И не знает, как.

К.Моршанская. Он сможет дальше существовать без Гитель?

Е.Яковлева. Мне кажется, нет. Через какое-то время возможна их новая встреча... Это же не была просто встреча. Это был целый кусок жизни с очень серьезными, глубокими отношениями. Я не уверена, что люди, однажды испытавшие такую самоотдачу в любви со стороны другого человека, продолжают дальше жить так, как будто бы в их жизни ничего не произошло. Прошлое не может не позвать обратно. Откликнется ли на него Гитель? Вопрос...

К.Моршанская. А что Джерри испытывал к Гитель?

Е.Яковлева. Понимаете, в пьесе так часто повторяется слово «помогать», что... мне ответить на этот вопрос очень сложно. Тем более за Джерри. Гитель вознесла его до такой высоты, дала ему такие крылья, что он поверил в себя. Сможет ли его жена Тесс так же его вознести и поддержать в нем это внутреннее состояние, не знаю.

К.Моршанская. Он понял, что этими крыльями обязан Гитель?

Е.Яковлева. Думаю, да. Только вот что получается: чем больше женщина Гитель, тем меньше у нее шансов как-то устроиться в личной жизни.

К.Моршанская. Вы знаете почему?

Е.Яковлева. Не знаю.

К.Моршанская. Чью судьбу могла бы повторить Гитель Моска через какое-то время?

Е.Яковлева. Бланш Дюбуа из «Трамвая «Желание»...

К.Моршанская. В конечном итоге и она бы оказалась в лечебнице для душевнобольных?

Е.Яковлева. Обязательно.

К.Моршанская. Почему Теннесси Уильямс так глубоко и точно понимал женщину?

Е.Яковлева. Я думаю, ему везло в жизни: он встречал таких женщин. Потом он не смотрел на них как мужчина, они не были для него объектом самоутверждения, соблазнения. Он чувствовал в них себя самого, свою неустроенность, неудовлетворенность. Потому так щемяще и описывал.

К.Моршанская. У Гитель имидж «странной»?

Е.Яковлева. Получается, что да. Она просто не стесняется быть женщиной. Не боится ошибиться, быть брошенной, обманутой. Несмотря на то что автор ее показал в самый, может быть, критический момент ее жизни, когда у нее вообще ничего нет: ни работы, ни семьи, ни квартиры, и ее уже столько раз бросали, — все равно она способна испытывать большие, глубокие чувства. Трудности только облагораживают, отшлифовывают ее душу.

К.Моршанская. Почему ее все бросают?

Е.Яковлева. Наверное, есть такие женщины — созданные для того, чтобы их бросали. С такими, как Гитель, очень тяжело. Я уже говорила, что у нее нет подруг. Кроме того, большинству людей по большому счету друг до друга нет никакого дела. Потому что, в первую очередь, нет дела до самих себя.

Гитель была талантливым человеком и неталантливой балериной. У нее гениальная фантазия. В ее мечтах все гораздо красивее

и реальнее, чем в жизни. Сама по себе, одна, без поддержки, она ничего сделать не может. Это такой человек, который погибнет, если будет один. Поэтому она и хватается за каждую соломинку, которая к ней подплывает. Если бы она была сильной, то справлялась бы со всем сама, не ища помощи у такого человека, как Джерри.

К.Моршанская. Кто из них сильнее?

Е.Яковлева. Получается, что Гитель.

К.Моршанская. Что было бы с Гитель, если продолжить сюжет за пределы пьесы?

Е.Яковлева. Я думаю, через какое-то время она увлечется чем-то другим. Начнет вдруг, например, фотографировать. Будет приносить домой снимки, думать, что они удачные, и опять ничего не получится.

В моих фантазиях тоже все очень интересно получается: так хорошо играю и т.д. Прихожу на съемочную площадку — все не так, как себе представляла. Вообще, наверное, каждые пять лет стоит менять профессию.

К.Моршанская. Вы о Гитель?

Е.Яковлева. Обо всех...

Раз она поняла, что с балетом у нее ничего не выйдет, нужно заняться чем-то другим.

К.Моршанская. Гитель понимает, что никогда не встретит человека, который будет ей духовно близок?

Е.Яковлева. Наверняка. В первую очередь она — трагическая натура. С ней может случиться все что угодно, вплоть до автокатастрофы.

К.Моршанская. Перспективы не радужные?

Е.Яковлева. Не знаю... С ее характером, мне кажется, ей нужно родить ребенка.

К.Моршанская. А она сможет родить ребенка от нелюбимого человека?

Е.Яковлева. Бывает такое состояние, когда просто хочется родить ребенка.

К.Моршанская. Гитель — чеховская героиня?

Е.Яковлева. Наверное. Если проводить параллель с... Ниной Заречной.

К.Моршанская. А к кому она близка, скажем, из «Трех сестер»?

Е.Яковлева. К Ирине точно нет. Ирина отпускает барона на явную смерть, понимая прекрасно, что́ может случиться, и зная, что она сможет его удержать. Гитель бы ни за что не отпустила Джерри. Всеми способами. Она бы придумала себе еще одну язву желудка, наглоталась бы таблеток, но не отпустила бы, если бы чувствовала, что с ним может произойти что-то непоправимое. Ирина же говорит барону: «Скажи мне что-нибудь, скажи мне что-нибудь!» Зная прекрасно, что барон идет на смерть. Она даже не побежала за ним, а просидела всю дуэль в кресле среди берез. Он же все ей сказал в одном своем крике: «Ирина!» А она: «Что?» Что — «что»? Она даже ничего не почувствовала. На Машу я почему-то никогда внимания не обращала, может быть, потому что на нее обращали внимание все. Почему-то считается, что из всех трех сестер самая незаурядная — это Маша. Не знаю. Конечно, ее история интереснее всех остальных: она единственная, кто переживает любовь. Но как личность мне интереснее Ольга. Почему она всегда в тени, на втором плане, понять не могу. Мне кажется, из всех троих она — самая цельная, самая сильная. Ее судьба гораздо трагичнее судеб других сестер.

К.Моршанская. Вы себя комфортнее чувствуете в классике или в современной драматургии?

Е.Яковлева. Я безумно люблю классику. Мне безумно нравится, как раньше люди говорили, как относились друг к другу, как вели себя по отношению друг к другу, как относились к собственной жизни. В современных вещах мне сложнее намного. Конечно, и это все интересно, но ощущение однодневности присутствует постоянно. Я вижу лишь хватание за тему, без особой мысли, без большого волнения, без внутренней необходимости говорить именно о ней. Я не говорю сейчас о спектакле «Двое на качелях», он уже идет в театре более тридцати лет, потому что там вечная тема затронута — большой, жертвенной любви. Я уже не говорю о том, что все до сих пор помнят, какой была Татьяна Лаврова в спектакле «Современника» «Двое на качелях»! К сожалению, я почти не играю классику. В театре у меня — Наташа в «Трех сестрах», но я вводилась в этот спектакль, я не принимала участия в его постановке с самого начала.

К.Моршанская. А вы бы себя назначили на Наташу?

Е.Яковлева. Я себя представляю Ольгой, конечно.

К.Моршанская. Как бы вы ее сыграли?

Е.Яковлева. ...Ну, не такой вот учительницей. Прежде всего. Внутренне она была бы ближе, пожалуй, к Маше, только намного драматичнее. Они с Машей могли бы быть даже подружками, хотя эта линия в пьесе не выписана. А почему бы нет? Ее всевозможные заявления: «Самая глупая в нашей семье — это ты, Маша...» и т.д. Ольга гораздо проще, естественнее, ранимее и трагичнее, чем ее традиционный сценический имидж. Я бы от него отказалась.

Иван Охлобыстин – дитя солнца

Интервью ведет Андрей Титов

Андрей Титов. Занимаешься ли ты формированием собственного имиджа, если да, то как давно? В каком возрасте ты почувствовал, что это необходимо?

Иван Охлобыстин. В сознательном. Как только я начал узнавать людей в лицо.

А.Титов. А какой образ ты, собственно, конструируешь?

И.Охлобыстин. Образ человека абсолютно свободного, с безграничной внутренней свободой. Дитя солнца. Моя философия — «ультризм». То есть отсутствие всякой философии — сама жизнь. Сегодня я хочу быть поэтом, завтра я захочу быть матросом торгового флота, списанным на берег за пьянство, послезавтра я захочу быть изгоем, потом — наследным принцем. Основные психодинамические особенности остаются, но внешний облик и поведение меняются в зависимости от моих спонтанных желаний. Я довольно часто меняю одежду. Мне иногда хочется быть импозантным, набриолиненным молодым человеком, что мне страшно не идет. Меня сразу начинают подозревать в гомосексуализме. Иногда мне хочется чего нибудь сумасшедшего... Безумный провозвестник будущего, медиум. Иногда — быть просто донжуаном.

А.Титов. А что такое в твоем понимании «импозантный молодой человек»?

И.Охлобыстин. Набриолиненный, аккуратненький. Эти водолазка, костюм, какая-нибудь фенечка типа ордена Почетного легиона. Могут быть джинсы, могут быть брюки. Я люблю джинсы и тяжелые ботинки. Люблю некую приземленность, тяжелый низ. Я не очень люблю думать об одежде, я просто смешиваю полезное с очень приятным. То есть верх должен быть очень приятным, а низ — обязательно полезным. Еще есть образ, который мне нравится — наездник-одиночка. Время от времени хочется выехать за город на потертом джипе, напиться водки, затянуть какую-нибудь грубую песню и помчаться навстречу бетонным стенам. Вообще я считаю, что люди, размышляющие о себе, о своей судьбе, о своем поведении, внешнем облике, не стали бы придерживаться определенного образа. В одежде в том числе. Определенный образ убивает внутреннюю свободу, а внутренняя свобода — основа любого творчества. И я не смог бы работать как актер, перевоплощаться из одного образа в другой, если бы не был внутренне свободным.

А.Титов. По данным опроса молодых актрис — ты самый сексуальный из режиссеров нового поколения.

И.Охлобыстин. Самый сексуальный? Да, это правда.

А.Титов. Ты бабник?

И.Охлобыстин. Бабник, мне кажется, тот человек, который умеет любить. И женщины это чувствуют, они близки к природе, как кролики, они тянутся к любви и ласке. Любовь всегда привлекает любовь.

А.Титов. Мне кажется, в твоем поведении много места занимает самолюбование. Создается впечатление, что тебе хочется, чтобы тебя любили.

И.Охлобыстин. Раньше мне хотелось, чтобы меня любили. Но с возрастом — сейчас мне двадцать семь лет — мне уже хочется любить самому. Сейчас, чтобы любить, мне не нужно обладать этим человеком. Это чистое чувство. В сексуальном отношении, да, иногда хочется трахнуть что-нибудь молодое, хрустящее. Но это так, причуды. Это так же, как голод, — чем больше ешь, тем больше хочется.

А.Титов. Ты производишь впечатление человека, который с легкостью порхает по жизни. Кажется, что за твоими словами о работе ничего не стоит. Были ли у тебя бессонные ночи, трудовая усталость?

И.Охлобыстин. Да. Я съел очень много феназепама, очень много.

А.Титов. Когда ты снимал свой фильм «Арбитр», это действительно был труд, или, скорее, развлечение, междусобойчик, встреча с друзьями?

И.Охлобыстин. Да нет. Во ВГИКе я учился более-менее сознательно, ходил на лекции. У педагогов возникало ощущение моей тотальной занятости. Я искренне слушал их, я делал какие-то заметки. Потом, где-то на втором курсе, мне это надоело. На третьем опять понравилось. Нет, в кино, конечно, была работа. Мы начинали снимать фильм как стандартную историю. Но время быстро изменилось, и появилось очень много стандартных историй. Сначала нам хотелось заявить кино, а потом нам захотелось заявить себя. И соответственно изменилась структура съемок.

А.Титов. Во многом благодаря своему вызывающему поведению ты быстро попал в обойму «известных молодых режиссеров». Что бы ты посоветовал молодому человеку, поступившему во ВГИК, — как ему добиться такой же популярности, которую имеешь ты?

И.Охлобыстин. Что можно посоветовать? Послать всех подальше и работать. Работать, работать, много работать. Сидеть, писать. Энтузиазм. Потому что никто тебя не научит, если ты сам не научишься. Преподаватели являются только маяком при поступлении. Стены ВГИКа учат. А вообще, ничто не способно научить человека, если он сам не научится. Только работа. Я сам бездельник. И я себя корю за это. Самое трудное — начать. Первые десять страниц сценария всегда выкидываются. Первые несколько дней съемок, как правило, в корзину. Начало работы над ролью — туфта. Самые неудачные куски — те, которые сняты в первые несколько дней. Работа. Это самое интересное. Кроме работы ничего нет. Слава эфемерна, деньги кончаются, любовь — дело относительное.

А.Титов. Ты был замечен благодаря своему провокационному поведению, творчеству. Что это — свойство характера или тебе просто скучно жить?

И.Охлобыстин. Это свойство характера. Честно говоря, мне нравится читать о себе в газетах, нравится видеть собственное изображение на экране и по телевидению. Хотя когда я вижу себя, мне хочется плюнуть через плечо и перекреститься. Сам себе на экране я не нравлюсь. Мне кажется, что я гораздо лучше. Так или иначе, я серьезно не задумываюсь над тем, что я делаю. Делаю, пока мне это интересно. А интересно, когда доделано до конца. Например, последние главы в сценарии — это интересно даже не на уровне конкретного сценария, а на уровне постижения самого себя. Последние дни съемок — это тоже интересно, это тоже постижение. Какая бы ни была работа, это всегда работа над самим собой. А все внешние факторы... Я могу голый пройти по Тверской, могу подраться с кем-нибудь. Случайно мне что-то в голову взбредет...

А.Титов. То есть ты человек непредсказуемый?

И.Охлобыстин. Почему? Предсказуемый. Если мне хамят, я обязательно по чану стукну. Я обычный человек. Обычный, обычный. Закрыть воду можно, закрутив кран. Если постараться, можно заново открыть ее, перекрутив кран. Тогда она уже не закроется никогда. Кажется, я когда-то свернул кран.

А.Титов. Ты, судя по всему, достаточно тщеславен.

И.Охлобыстин. У меня здоровое тщеславие. Я просто сознаю, что каждый из нас достоин лучшей участи. Я хочу эту участь отобрать у жизни, как у коммерческого ларька. А если не отберу, то во всяком случае попытаюсь.

А.Титов. Есть ли у тебя кумиры, личности, которые тебя восхищают?

И.Охлобыстин. Мне безумно нравится парочка Брюс Уиллис и Деми Мур. Супруги. У меня к ним нежное семейное отношение. Брюс Уиллис для меня — идеал мужчины. Трезвое отношение к жизни, рационализм. Здоровый иррационализм. А в Деми Мур и тайна, и напористость, и женственность, и самостоятельность. Такая, в хорошем смысле, самостоятельность самки. Вообще, самое большое влияние на меня оказала рок-культура. Наше поколение формировалось в рок-культуре. Мне очень интересны представители этой культуры, мне безумно нравится Джимми Моррисон. Как бы ни изменялся мой имидж, что-то от этой культуры все равно во мне остается. Рок-культура напоминает психологию пьяного: «что у трезвого на уме, то у пьяного на языке». Иллюзии по отношению к наркотикам, к алкоголю, по поводу какой-то сверхсвободы, гонки на мотоциклах, хаос в половых связях — нет, мне это чуждо, мне это не подходит. Если ты спишь с чужой женщиной, кто-то спит с твоей. Если ты много пьешь, ты сопьешься, ничего не сделав. Если ты много колешься, ты просто много колешься, и все. Дальше за этим ничего не

последует. Может быть, только вначале какие-то постижения. Всегда нужен предел. Предел — это ты сам. С помощью пьянства ты можешь расслабиться, с помощью наркотиков расширить границы сознания, но больше себя все равно не расширишь.

А.Титов. То есть, ты человек рациональный?

И.Охлобыстин. Абсолютно. Даже в каких-то моих безумных проявлениях присутствует подсознательный рационализм. Если я что-то делаю, даже если я этого не понимаю, я чувствую, что где-то во мне заложен ответ, зачем я это делаю. Более того, я уверен, что у всех то же самое, только не каждый может в этом признаться. Задай мне какой-нибудь угнетающий вопрос. Знаешь, однажды Александр Македонский собрал своих мудрецов и сказал, что если они такие умные, пусть ответят на вопрос, а если не ответят, то он им бóшки поотрубает. И спросил: «Что было раньше — день или ночь?» Мудрецы покумекали-покумекали и выдали ответ: «Раньше дня была та ночь, которая была раньше дня». Македонский говорит: «Ну-у, это очень неопределенно». Тогда один из них, самый старенький, с дрожащими ногами, встал и сказал: «Видите ли, Саша, если вы задаете неопределенный вопрос, будьте всегда готовы получить неопределенный ответ». Я хочу организовать журнал, где все бы брали взятки официально. Причем сидели бы такие упитанные журналисты и редактировали статьи о себе. Я бы написал о себе лучезарную статью, о том, какой я хороший, как я всех люблю и, более того, как все любят меня.

А.Титов. Каким псевдонимом ты бы подписался?

И.Охлобыстин. Фредерик Излюбленный.

А.Титов. Вычислили бы.

И.Охлобыстин. Пусть вычисляют. Мне все равно, что будут говорить. Я такой, какой я есть.

А.Титов. Мы говорили об имидже бытовом, социальном. Но есть еще понятие имиджа актерского.

И.Охлобыстин. Мой имидж в кино меня не устраивает. Но он, естественно, чем-то обусловлен. Бороться с этим нельзя, можно только исправить. Сейчас, если меня приглашают куда-то сниматься, это обязательно какие-то крайности. Мне предлагают роли демонов, отрицательных персонажей, а я — «мальчик-колокольчик» и хочу сыграть какого-нибудь положительного человека, неудачника, наконец. Но все видят во мне некую демоническую натуру. Когда режиссер начинает работать со мной как с актером, он перестает быть самим собой. Он — это я. Я ему позволяю видеть себя таким, каким он хочет меня видеть. Я не стал настоящим артистом, потому что еще в детстве очень испугался, когда понял — чтобы стать хорошим артистом, нужно перестать быть самим собой, нужно быть всегда кем-то. Я выбрал нечто среднее — профессию режиссера. Я порежиссировал, поиграл как актер, пописал как сценарист, поснимал как оператор. Надеюсь, может быть, попеть, хотя у меня не было никакого дарования в этой области. Надо просто попробовать. Хотелось бы играть героические, эпические роли. Не хотел бы играть женщин, вряд ли у меня это получится. И гомосексуалистов тоже не хотел бы, я странно к этому отклонению отношусь.

А.Титов. Может ли человек стать пленником неправильно выбранного имиджа?

И.Охлобыстин. Я думаю, что нет. Во-первых, имидж не может быть выбран неправильно. Существует какая-то справедливость на свете. Если человек выбирает имидж, это результат определенного образа мышления. Если человек выбирает имидж неправильно, это все равно соответствует законам всеобщей гармонии. Каждый пишет, как он слышит, каждый слышит, как он дышит. Я не верю в крайности. Не верю, что путем каких-то усилий можно стать кем-то. Мы уже при рождении окончательно стали людьми, важно поддержать и расширить это. Важно соответствовать человеческому облику. А человек прекрасен во всех своих проявлениях. Даже во зле. За злом ведь следует раскаяние. Для меня имидж — это система соответствий между внутренними установками и поведением, внешним видом. Человек формирует имидж, и имидж формирует человека. Если у тебя нет денег для того, чтобы приобрести порядочный костюм, ты строишь из себя народовольца. Если у тебя есть деньги на этот костюм, то ты играешь другую роль. Бытие определяет сознание, я согласен с Марксом. Если бы у меня росла борода, она давно была бы уже у меня на лице. Купил бы себе мотоцикл «Урал» с огромным баком или «Минск». Очень хочется наверстать. У меня никогда не было мотоцикла, дельта-плана. Даже если мне будет девяносто лет и только тогда я смогу позволить себе дельта-план, я своими дряблыми руками с пигментными пятнами возьмусь за его поручни и полечу.

Хочется выглядеть героически. Попробуем... Я обязательно все сделаю в этой жизни. А если меня кто-то будет останавливать, ему придется со мной тяжело.

Дуся Германова: «Я своим имиджем не занималась»

Интервью ведет Екатерина Лаврентьева

Дуся Германова. ...Я никогда не думала о своем имидже, поэтому и не занималась им. После вашего предложения порассуждать на эту тему я впервые, пожалуй, стала интересоваться мнением знакомых о том, что такое имидж и кому он нужен. Вы могли бы сказать, какой имидж у Кински? У Дитрих — какой? Вообще, имиджем, по моему ощущению, занимаются люди, которые недостаточно талантливы. Яркая личность — сама по себе «имидж», под который подстраиваются другие.

Екатерина Лаврентьева. Пожалуй. Но когда человек впервые появляется «на людях», его все равно пытаются «определить» в рамках имеющихся ориентиров. Особенно если этот человек — актер. Наверняка вы с этим сталкивались.

Д. Германова. Я — просто впрямую...

Е. Лаврентьева. Вас называют русской Мазиной. Кто первый подметил ваше сходство с ней?

Д. Германова. Первым высказал это вслух Юрий Петрович Любимов, который увидел меня в непрофессиональном коллективе и пригласил работать в театр.

Е. Лаврентьева. А как вы сами отнеслись к этому?

Д. Германова. Я только в двадцать шесть лет первый раз увидела Джульетту Мазину. На экране, разумеется. Была истерика, потому что было ощущение, что меня Бог обидел. Ну, думаю, подшутил Господь надо мной. Ведь дело не во внешнем сходстве. Есть совпадения и по существу: мы очень похоже понимаем и чувствуем любовь, вот что показалось обидным. Я-то думала, что это мое личное, врожденное, только мною пережитое...

Е. Лаврентьева. Вам хотелось бежать от этого сходства?

Д. Германова. Я испытала шок, пережила его и успокоилась. А потом мне захотелось использовать это сходство. Например, обратиться к Феллини с предложением сделать фильм об истории их с Мазиной любви. И не только потому, что я такая честолюбивая и тщеславная, что хочу работать только с великими мастерами (хотя это не грех), а просто, по-моему, это была хорошая идея. Увы, сейчас это уже невозможно даже как мечта...

Е. Лаврентьева. А Олег Табаков, у которого вы учились в ГИТИСе, замечал ваше сходство с Мазиной?

Д. Германова. Замечал. Ему советовали поставить в театре «Дорогу». Но он не прореагировал.

Е. Лаврентьева. А вам хотелось сыграть в «Дороге»?

Д. Германова. Нет. Меня интересовал только оригинальный сценарий истории отношений Феллини и Мазины. Хотелось попытаться сыграть молодую Мазину. Это мог бы быть интересный фильм — одухотворенный, печальный. По-моему, самая гениальная роль Джульетты Мазины — роль жены Феллини. И, согласитесь, это не имеет никакого отношения к имиджу. Я теперь понимаю, что мой имидж — это, видимо, мои внутренние преодоления.

Е. Лаврентьева. Вспоминается ваша работа в фильме «Матута», где вы в нетрадиционной для вас роли — очень спокойной, почти

2 Зак. 380.

монотонной, без внешних всплесков. Этот образ имеет отношение к вашим преодолениям?

Д. Германова. Это любимая моя роль, потому что я там настоящая. А вообще первая моя роль, о которой можно серьезно говорить, была в фильме Оли Наруцкой «Нам не дано предугадать» — ма-а-аленькая работка... Все привыкли ко мне подвижной, экзальтированной... В какой-то момент я пыталась людям втолковать, что мое поведение объясняется свойством организма защищаться, потом бросила эту затею... Если хотите меня такой видеть — пожалуйста... Сейчас, кстати, опять готовлюсь играть себя настоящую.

Е. Лаврентьева. Получается, вы от этого состояния гуляли-гуляли столько лет, а сейчас к нему собираетесь вернуться?

Д. Германова. А я «гуляла» по одной простой причине. На каком-то этапе у меня стали возникать проблемы общения и существования. Оттого что у меня плохо получалось жить в коллективе. И что-то природное подсказывало мне, может быть, не самые правильные поступки. Постепенно организм привык защищаться, я научилась быть сильной — а что делать? Я не съела никого, не в этом дело, но теперь мне палец в рот не клади. И все это знают. И мне это облегчает существование. Но весь фокус в том, что сейчас все возвращается на круги своя. Мало кто видел наш дипломный спектакль «Ш...». Это была, может, самая точная моя роль — по совпадению с моей актерской и личностной потенцией. Я воспринимаю мир трагично и не скрываю этого. Но именно это мое мироощущение вызывает у меня протест... Поэтому я работаю.

Е. Лаврентьева. Когда вы решили стать актрисой?

Д. Германова. Дело было в детском саду. Мне было четыре года. Пришла воспитательница и говорит: «Детишки, садитесь в рядок, пришли с киностудии отбирать девочек для съемок фильма о Ленине». Посадили нас рядком. Я оказалась самой последней, очень переживала... Воспитательница, выбирая, вела рукой по головам, и — что это было? — я превратилась в сплошное «буду!». Если не я, то — кто?! И наглое ощущение, что могу.

Е. Лаврентьева. Вы как-то участвовали в телевизионной передаче «Лотто-миллион», где проявляли чрезвычайную активность в борьбе за приз. Оказывается, это ваша натура, а тогда казалось, что это была игра.

Д. Германова. Может, и игра. Хотя это один из показательных моментов. Я перед эфиром всем говорила, что за призом еду. Шутить-то шучу, но как только у меня с языка такая шутка срывается — я таки получаю приз. Помню, приехала, смотрю — все такие известные. Какой-то номер мне дали. А я всем с уверенностью идиота говорю: «Где тут приз получают, я за ним приехала!» Наверное, не самая хорошая шутка. Надо мной смеялись — все ж хотели приз. Короче говоря, мой номер и попался. В этой ситуации имидж — это и манера общаться, и то, что ты хочешь, чтобы о тебе думали, и то, что о тебе думают на самом деле...

Е. Лаврентьева. А вы задумываетесь над тем, какое впечатление производите?

Д. Германова. Положа руку на сердце — эпатажа во мне хватает. Отчего это? Может, от глупости. Почему нет? Почему бы самой себе не признаться: «Дусь, ты глупа. И ты бы подумала на досуге, кому нужна твоя эпатажность... Это же не очень хорошее и достойное качество, если рассуждать правильно»? Но, что бы ни говорили, я всегда уходила от псевдоправильности во взаимоотношениях, основанной на непоколебимой заданности. Правила и рамки, придуманные кем-то когда-то, спустя время превратятся в «пройденный этап» и приобретут отрицательные свойства. Я не приемлю систему взаимоотношений, которая убивает в человеке его природные, личностные, неповторимые начала, заложенные при рождении независимо от того, поцелован он в макушку Богом или нет.

Е. Лаврентьева. Но ведь роль в кино — это определенные рамки. Вы сами рассказывали в каком-то интервью, что в вашей работе с режиссером Сергеем Ливневым притягательным для вас моментом является его умение ввести вас в определенные рамки — не «вытягивать» из актера несуществующие возможности, а «обрубать» имеющиеся излишки.

Д. Германова. Да, меня нужно «вправлять». Ливнев мне просто доверяет и прощает ошибки. А я очень чувствую, когда ко мне настороженно относятся и ставят под сомнение мою искренность. Что меня зондировать-то? У меня был случай, который многому научил. Когда я стала репетировать Жанну д'Арк, мне предоставили два месяца отпуска, а я испугалась, что не смогу потом играть, потому что Жанной д'Арк нужно *быть*. Табаков говорит: «Сможешь через себя». Сказал — как отрезал. И вот два месяца я пыталась примерить Жанну на себя. А ведь

величина мысли пропорциональна величине чувств, да? И в какой-то момент, как потом стало понятно, я, видимо, оказалась близка к помешательству. Потому что я воспринимала мир буквально как она — с фанатизмом сумасшедшего. Спас перелом руки, благодаря которому я на два месяца выключилась из репетиций. И помню обратный процесс, когда я начала воспринимать людей адекватно. Тогда стало очевидно, что так работать нельзя. Потому что это уже не искусство, а клиника была. То есть жизнь вправляет тоже...

Е. Лаврентьева. А как вам сейчас работается?

Д. Германова. Хорошо, потому что в нашем театре климат не рыночный, а нравственный. Я два года не работала в театре, сейчас вернулась — меня Табаков пригласил обратно. А сначала уволил (по 33-й статье КЗОТа — систематическое нарушение дисциплины), потому что я позволила себе задержаться в Лондоне и сорвала спектакль. Наверное, я веду себя нагло. С другой стороны, это нормальная борьба за человеческое достоинство. И часто я совершаю ошибки, потому что многого не знаю. Ну, такая я — что ж теперь? Я искренне пытаюсь стать лучше. Потом у меня амбиции, видимо, «выше всех санитарных норм». Это точно. Но я верю, что если хотеть, то можно взять заветную планку. Почему надо думать, что кто-то другой сможет, а не ты? Конечно, надо знать меру, и чувство меры — признак таланта, но кто ее определяет? Ведь актер — это фантазер все-таки. Многие говорят, что актеры — дети. А Годар глубже смотрит. По нему актеры — это дети, не умеющие, но жаждущие говорить. Они очень много чувствуют, но не владеют языком. И когда режиссер дает им такой язык, они обретают речь. Вот те рамки, которые я признаю, потому что они — эстетические. Против них у меня нет протеста.

Везучая Розаниха

Интервью ведет Ольга Ягошина

Ольга Ягошина. Твои героини всегда очень самостоятельны, энергичны и упорны. Насколько это присуще тебе самой?

Ирина Розанова. Я скорее ленива. Люблю лежать. Мне всегда лень наряжаться, наводить марафет. Но, понимаешь, надо. Не пойдешь же в халате на вручение «Ники». Это как униформа. Я только что вернулась с отдыха. Так там валялась на пляже. Совсем не красилась. Отдыхала в общем. Добиваться чего-то, настаивать — это не для меня. Хотя актеры очень зависимые люди. Тебя выбирают, предлагают работу, которая далеко не всегда устраивает...

О.Ягошина. А по каким причинам ты даешь или не даешь согласие?

И.Розанова. По самым различным. Иногда из-за режиссера. Когда Абдрашитов позвал меня на картину «Слуга», я была счастлива. Мне не верилось, что это может быть. И мне, честно говоря, было все равно, что играть, лишь бы у него. А роль оказалась интересная. По замыслу надо было показать три разных возраста, хотя старуха у меня не получилась. Мне делали возрастной грим, но все равно не помогло. Вообще на съемках была какая-то очень светлая атмосфера. Время, что ли, такое было... Вот иногда и команда подбирается классная, и партнеры интересные. А иногда снимаешься просто потому, что деньги нужны. Сами понимаете. Хотя если уж очень противно, отказываюсь.

О.Ягошина. А бывает, что и режиссер незнакомый, и команду «своей» назвать трудно, а роль зацепила?

И.Розанова. Конечно. Ко мне на премьере «Интердевочки» подошел Валера Тодоровский и предложил роль в «Катафалке». Я почитала сценарий, и мне очень понравилась роль. И еще поразило, что Валера точно знал, чего он хочет. Это была его первая работа в кино. И продумана она была до мелочей. Он потом говорил в интервью, что мы с ним долго искали походку. Но я этого не помню. Когда мы нашли моей героине костюм, прическу, косички эти — как-то все пошло... Я не думала, что она там сумасшедшая или дурочка. Главным для меня была ее какая-то детскость. Сейчас уже и не объяснишь, как да что. Когда я надела подвенечное платье, накинула шубу и фату нацепила — все было готово.

О.Ягошина. А как ты придумываешь облик своих героинь: грим, костюм? Когда только знакомишься с ролью или уже в процессе репетиций?

И.Розанова. Обычно это придумывают художник и режиссер. У режиссера есть свои идеи — как героиня должна выглядеть. У художника свои. А я часто, быть может, и совсем по-другому оделась бы. Но тут спорить бесполезно. Помню, в «Интердевочке» мы все уговаривали режиссера, что не так проститутки одеваются. Что они по-другому выглядят. Мы как-то тогда всей компанией «проституток» пошли в «Националь» — кофе пить. Так на нас все глаза вылупили. Иностранцы камерами начали щелкать. Они такого нигде не видели. Хотя для моей Фимы колготки из Швеции привезли. Красивые.

О.Ягошина. Значит, надеваешь что дают, грим накладываешь какой велят?

И.Розанова. Для меня грим — это краситься или не краситься. И я больше люблю, когда не надо.

О.Ягошина. А часто вы с режиссером расходитесь в выборе роли?

И.Розанова. Бывает. Я вот себе Корделию в «Короле Лире» у Женовача облюбовала. А пришлось играть Гонерилью. Смирилась. Ну, не Корделия я, не Джульетта. А всегда хотелось сыграть простую, нормальную женщину. Но даже лучшая подруга Лена Цыплакова предложила в своем фильме роль самой стервозной воспитательницы, которая бьет детей. Что делать? Сыграла.

О.Ягошина. А как ты относишься к своим, мягко говоря, не самым добрым героиням?

И.Розанова. Я стараюсь не думать так о своих ролях: мерзавка, злодейка, стерва. У каждой свой характер, своя судьба, своя правда. Вот сейчас я играю в телесериале по Крестовскому. Кстати, не совсем «мыльная опера» получается. Я тут по утрам за завтраком вынуждена была с бабушкой смотреть «Марию». И все страдала. Но, по-моему, наш сериал смотреть не стыдно. Я играю там роль такой погубительницы. Так вот мы с режиссером решили, что играть однозначно злодейку неинтересно. Ведь у нее *собственная* драма, и она мстит тем, кто причинил ей много горя.

О.Ягошина. Твои любимые актеры?

И.Розанова. Что за вопрос. Терпеть этого не могу. Кого люблю? Всех люблю. Всех хороших актеров.

О.Ягошина. А плохих не любишь?

И.Розанова. Плохих актеров не бывает. Бывают актеры, у которых не сложилась судьба.

О.Ягошина. И еще один традиционный вопрос. Что для тебя важнее — кино или театр?

И.Розанова. Театр. В кино встретились и разбежались. А здесь мой дом, мои друзья. И мои роли, которые я играю много-много раз. В них все время что-то меняется. Иногда роль умирает. И я прошу снять спектакль. Так мы сняли «Панночку». В каком-то смысле в кино работать проще. Можно переснять и то, и это. А здесь на сцену вышел... и всё.

О.Ягошина. Скажи, а сложно выйти на сцену или стать перед камерой? Ты как-то к этому специально готовишься?

И.Розанова. По-разному. Иногда целый день настраиваешься, а ничего не происходит. Куража какого-то не появляется. И тогда просто идет работа. А иногда прямо с самолета или с поезда едва успеваешь переодеться и загримироваться, и уже надо выходить. И все прекрасно, все само идет.

О.Ягошина. Такой напряженный ритм тонизирует?

И.Розанова. Может быть. Я легкая на подъем, и для меня никогда нет проблемы в том, чтобы куда-то поехать. Родители меня с детства таскали за собой. Я, можно сказать, выросла на колесах. У меня даже своя подушка была на радиаторе.

О.Ягошина. Говорят, на съемочной площадке ты всегда заботишься об окружаю-

щих: чтобы чай был или было что-то перекусить.

И.Розанова. Почему это тебя удивляет? Это же нормально. Кто-то должен о таких вещах заботиться. Я же женщина. А потом я вообще люблю, когда вкусно, уютно. Люблю дом.

О.Ягошина. Я знаю, у тебя есть собака и попугай.

И.Розанова. Тут одна корреспондентка написала: у Розановой дома три существа — собака, попугай и муж. Потом позвонила, спрашивает, как мне ее интервью. Я ей говорю: спасибо, но так же человеку и жизнь испортить можно. Я же ничего подобного не говорила. А она в ответ: я вас так вижу. Вот. И что тут делать?

О.Ягошина. А как ты сама себя видишь, например, когда смотришь уже готовый фильм?

И.Розанова. Скорее видишь не то, что происходит на экране, а вспоминаешь то, что происходило на съемочной площадке — кто что говорил, как снимался тот или иной эпизод, как появился тот или иной жест, откуда взялась та или иная фраза, поэтому смотришь не столько фильм, сколько кусок собственной жизни.

О.Ягошина. Роли часто требует определенных внешних данных. Могла бы ты поправиться, если это нужно для работы? Или, наоборот, похудеть?

И.Розанова. Я одно время была толстая. Но это никак не связано с ролью. Я бросала курить. И начала жутко есть сладкое. По четыре «Сникерса» зараз, а пятый в кармане, чтобы съесть минут через пятнадцать. А потом взяла себя в руки и так же быстро сбросила вес. Когда мы встретились на премьере «Анкора» с Петром Ефимовичем Тодоровским, он сказал: «Я знал, что ты похудела, но не до такой же степени!» А потом прибавил: «Хорошо, что ты в «Анкоре» была толстой. Все говорят: «Какая женщина»!» Ну, ему виднее. Успокаивать себя поздно. Так что, конечно, если потребуется опять стать «роскошной женщиной», я могу. Но, если честно, очень не хочется.

О.Ягошина. А какую роль особенно хотелось бы сыграть?

И.Розанова. Трудно так сразу сказать. Обычно потом после интервью начинаешь жалеть: что же сразу не назвала? Ведь и то бы сыграла. И это. И желательно у хорошего режиссера. И партнеры чтобы были хорошие. Вот хочу, например, Катюшу Маслову сыграть в «Воскресении».

О.Ягошина. А когда тебе впервые захотелось стать актрисой?

И.Розанова. Сколько себя помню. Я родилась в актерской семье, с детства за кулисами, на колесах. Так что никаких других жизненных вариантов для меня не было. Первый год не поступила (поступала, как водится, всюду и даже шла ничего, но конкурс огромный). И, конечно, нашлась доброжелательница, которая посоветовала: «Ты из Рязани? Поезжай домой, девочка». Как-то вот не послушалась. В результате поступила в ГИТИС.

О.Ягошина. Твоя известность началась с выпускного спектакля «Блондинка», поставленного Камой Гинкасом. А он сразу выбрал именно тебя?

И.Розанова. Что ты! Он пробовал весь курс. Мы читали пьесу по ролям, делали этюды. Все ходили как шальные. Девчонки все спрашивали: надо ли перекрашивать волосы? Вначале у меня ничего не получалось. На репетициях я в основном на скамейке сидела. Да и потом на роль утвердили двух актрис. Конечно, мне очень хотелось сыграть свою тезку — все понимали, что это шанс. Но я не могу сказать, что прикладывала какие-то сверхусилия. Слишком ленивая для этого. Мне просто повезло. На курсе так и говорили: Розанихе всегда везет.

О.Ягошина. А как ты себя ощущаешь в качестве «звезды»?

И.Розанова. По-моему, применять к нашим актерам слово «звезда» неправомерно. «Звезды» — на Западе. Быть может, такое можно сказать про эстраду — «звезды эстрады», но не про кино и не про театр. В России актер — это профессия. Это моя работа.

О.Ягошина. Быть «звездой» тоже работа?

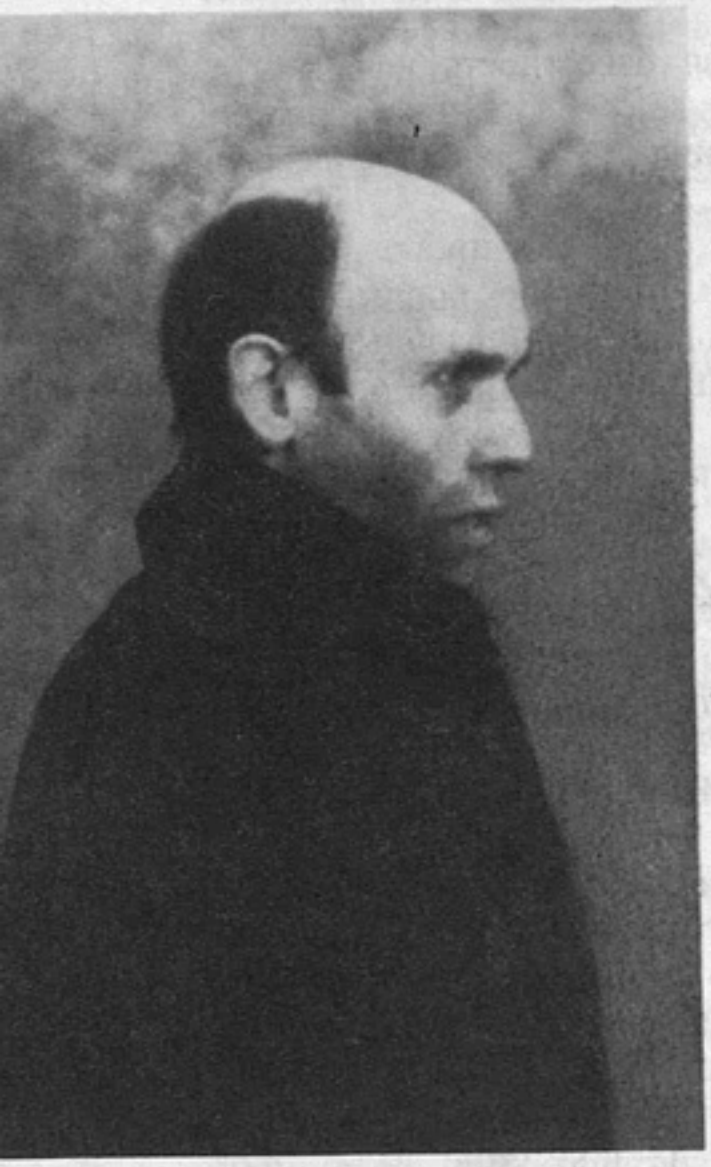
И.Розанова. Можно сказать и так.

Виктор Сухоруков: «Мне хочется быть Джульеттой Мазиной»

Интервью ведет Дмитрий Савельев

Дмитрий Савельев. Как вы считаете, есть ли какая-нибудь закономерность в том, что именно постперестроечным российским кино был востребован актер Виктор Сухоруков и его непривычный имидж?

Виктор Сухоруков. А я вообще не знаю, что такое имидж. Честно не знаю, Дмитрий. Надо бы по словарю посмотреть. Я думаю, мой имидж сама жизнь создает: делает какие-то отложения на мне самом и во мне самом. Как ты думаешь, почему я тебя к себе домой пригласил?



Д.Савельев. Я теряюсь в догадках. Откройте эту страшную тайну.

В.Сухоруков. Я специально тебя пригласил. Чтобы ты посмотрел, в какой эклектике я живу. Я этот свой дом сочинил по памяти, из детства — здесь все, чего мне в детстве не хватало.

Д.Савельев. Вам в детстве не хватало такого буфета в полкомнаты?

В.Сухоруков. Ты знаешь, очень хотелось такой буфет иметь. Вот я уже на «ты» перешел. И абажурчики хотелось, салфеточки разные. Теперь я во всем этом живу, и мне хорошо. Может, по-твоему, это и эклектика. А актер — это всегда эклектика. Три разных «Я» в одном человеке. Есть его тень от солнца. Есть его внутренняя тень. А соединение этих теней выдается на публику. Когда соединяется удачно, тогда говорят: вот талант.

Д.Савельев. Как же вы со своим удачным и даже счастливым соединением так поздно попали в кино?

В.Сухоруков. А не звали. Не нуждались во мне. Уж как я умолял: пусть эпизодик какой-нибудь, пусть просто в окружении повертеться. Подработать хотя бы. А они все равно не звали. Так до восемьдесят девятого года продолжалось, а ГИТИС я аж в семьдесят восьмом заканчивал. Кстати, Таня Догилева — однокурсница моя. Четыре года она со мной на уроке танца протанцевала и ни на кого меня не променяла. Ты не представляешь, какие красавцы рвались — а она ни в какую. Отличница наша. Звезда. Беатриче в дипломном спектакле по Шекспиру играла — просто класс. Кстати, меня тоже на курсе все любили и пятерки ставили.

Д.Савельев. Почему же у отличников из танцевальной пары так по-разному складывались отношения с кино?

В.Сухоруков. Я тебе больше скажу, Дмитрий. Я однажды даже зарок себе дал, что никогда в кино носа не покажу. Понимаешь, рукой махнул. Решил, что не мое это дело и не нужен я там никому. Со мной ведь один раз очень плохо обошлись. Я названия этого фильма про войну не помню уже. Продержали меня на съемочной площадке всю ночь до восьми утра и так ничего и не сняли, потому что поезд не успели подготовить. Потом собрались и уехали, а меня забыли. Стою я в ленфильмовской шинели и не знаю, что делать. Спасибо, ребята военные подвезли. И заплатили мне три рубля — двадцать пять процентов ставки. Сказали, что камера не включалась и поэтому больше не положено. А ассистентка обещала мне двадцать шесть

рублей. Тогда я сам себе и сказал: «Мало того что не снимают — так еще и обижают. Все, не пойду я к вам больше».

Д.Савельев. Тем не менее вы нарушили свою торжественную клятву и сыграли у Юрия Мамина в «Бакенбардах». Вы искали эту роль или она вас случайно нашла?

В.Сухоруков. Случайно, Дмитрий. Меня Володя Студенников позвал. Он тогда у Юрия Борисовича был вторым режиссером и помнил меня по Театру комедии. Нравился я ему как артист. Я ведь отказывался сначала, а потом подумал: дай уважу парня. Все-таки при должности человек — пусть хотя бы для галочки меня попробует. А Мамин увидел меня и говорит: староват больно. Я взял сценарий, прочитал и говорю ему: «Это я-то староват? Это герой твой слишком молод для такой истории. Он должен быть с пятью образованиями и без возраста. Если хочешь, он с лицом лилипута должен быть. Чтобы люди глядели на него и удивлялись: господи, откуда этот урод взялся?»

Д.Савельев. Ваша тирада произвела на Мамина должное впечатление?

В.Сухоруков. Он вроде бы заинтересовался мной и на пробы пригласил. Они сняли меня на видео и стали прокручивать. Знаешь, Мамин не любит показывать актерам пробы, но я краем глаза все же посмотрел и говорю: «Вы там как хотите, а я собой доволен». Развернулся и ушел. Мне позвонили и сказали, что утвердили меня.

Д.Савельев. Алексей Балабанов пригласил вас в свои грустные «Счастливые дни» после маминской бурлескной комедии?

В.Сухоруков. А он «Бакенбардов» не видел. Просто шел я по ленфильмовскому вестибюлю, а там Леша сидит со своей ассистенткой. Стриженый такой мальчишка и занюханный. На ежика похож. Ассистентка увидела меня и говорит: «А ну-ка, иди сюда». Леша почти сразу меня утвердил.

Д.Савельев. Какой ключ вы подобрали к его режиссерскому сердцу?

В.Сухоруков. Это ты у него лучше спроси. Может, после «Бакенбардов» я стал более спокойным, потому что уже нарисовался перед камерой как-никак. Не был таким зажатым, как раньше, и разговаривал с Лешей легко. Внутренний покой появился, понимаешь? Я не просил у него роль, не выклянчивал ее. Я не унижался — я с ним договаривался о встрече.

Д.Савельев. А вы можете сказать, кто из сыгранных героев вам ближе?

В.Сухоруков. Могу сказать. Которого я сыграл в «Комедии строгого режима».

Д.Савельев. Если я правильно вас понял, ближе других вам вождь мирового пролетариата Владимир Ильич Ленин?

В.Сухоруков. Вовсе не Ильич. Я там три роли одновременно играю. Зэк по фамилии Зуев — это раз. Ильич — это два. И переход из одного состояния в другое — это три. Почти как Леонов в «Джентльменах удачи».

Д.Савельев. Может быть, ваша актерская задача даже посложнее была. Все-таки Леонов играет двух различных людей.

В.Сухоруков. Все равно Леонов — это классика. Блеск. Хочется быть немножко Леоновым, немножко Крамаровым. Я же у них учился, Дмитрий. А идеал мой, как ни странно... сейчас смеяться будешь. А вот очень мне хочется быть Джульеттой Мазиной. Таким маленьким смешным человечком. Даже не Чаплином, нет. А именно что трогательным и потерянным. Его все толкают, землей засыпают — а он выкарабкивается, очищает перышки и снова идет-идет-идет по дороге. Начинает взбрыкиваться, хорохориться... А ему опять бум-бум по рукам — и в канаву.

Д.Савельев. И все же к вопросу об Ильиче. Не давил ли на вас груз многосерийной советской «ленинианы» и уютно ли вы себя чувствовали, оказавшись в избранной компании исполнителей этой роли?

В.Сухоруков. Совсем ничего на меня не давило. Я же артист, Дмитрий. Хотя я был шестнадцатым Лениным в кино — мы специально считали. От Щукина и Штрауха до Смоктуновского и Мягкова. Но мы всерьез о Ленине не думали. Цель-то была очень простая: снять смешную и веселую комедию без всяких издевательств и назиданий.

Д.Савельев. Однако ваша роль выдает долгие часы, проведенные в фильмотеке и фонотеке.

В.Сухоруков. А как же. На экране я смотрел только игрового Ленина, потому что Зуев в лагерном спектакле играет его по представлениям из советского кино. А вот пластинки с настоящими ленинскими речами я слушал. Мне это обязательно нужно было. Вот когда я стою на крыше с папироской в зубах и говорю: «Диктатура есть власть, не связанная никакими законами». Помнишь, да? У него ведь речь — заслушаешься просто. Эта картавость очаровательная в транс даже вводит. Дремать хочется. Вообще прекрасный человек и обаятельный.

Д.Савельев. Вы испытываете к нему такие неподдельные чувства?

В.Сухоруков. Это добрый и хороший дедушка. Какой же он плохой, если революцию совершил, — разве это плохо? Меня ведь в пионеры перед мавзолеем принимали. Нас целыми школами двадцать второго апреля из Орехово-Зуева в Москву привозили и на Красной площади расставляли, чтобы всех видно было. А меня девятого мая приняли, потому что в апреле площадь была уже другими школами занята. Я тогда вельветовую фабричную рубашку надел. Галстук заранее купил за рубль восемь. Шелковый. Пионер-вожатая читала вслух присягу. Мы ее повторяли, а потом гуськом-гуськом в мавзолей. А оттуда прямо в Кремль.

Д.Савельев. Я думаю, вы тогда и не предполагали, что это ритуальное посещение мощей доброго дедушки выльется в исполнение комедийной роли зэка-вождя. Кстати, он у вас получился весьма зловещим.

В.Сухоруков. По-твоему, зловещий, а по-моему — одержимый. Это ближе к безумию. Цель оправдывает средства. Морально все, что служит делу революции.

Д.Савельев. Значит, вы относитесь к подобной одержимости с пониманием?

В.Сухоруков. Да плохо я к ней отношусь, Дмитрий. Но я же его играл — как мне его не любить? Без любви он мертвый у меня получится, а не живой.

Д.Савельев. А трагического Ленина вы не хотели бы сыграть?

В.Сухоруков. Очень бы хотел. Трагического и предсмертного в Горках. Знаешь, что он делал, когда сидел парализованный в коляске и не мог выехать на заседание в Кремль? Он бил себя кулачком по коленке от злости на свою беспомощность и рыдал. Какая сила, понимаешь? Вообще сильных людей интереснее играть. Чем личность круче, тем она сложнее и противоречивее. В ней дьявол сидит. А дьявол всегда разносольней, чем Бог. Бог — он просто добрый и всё. А зло многообразное. Ой, чего это я о Боге говорю — я же про имидж хотел. И чай тебе забыл налить.

Д.Савельев. А есть такая роль, которую во что бы то ни стало хотелось сыграть?

В.Сухоруков. Даже и не знаю, что ответить тебе. Про то, как цветок вырастает из семечка, потом распускается и вянет. Вот тебе и роль. Взлететь и рухнуть. Зажечься и сгореть. И еще мне очень хочется сыграть какого-нибудь смешного мудака в желтых штанах. Хочу освободиться от сложности и серьезности. А думать совсем не хочу, честно говоря. Я ведь с детства комедийным артистом мечтал быть, потому что всегда смешил народ. В детском саду и в школе надо мной смеялись. Я даже после восьмого класса ходил в цирковое училище поступать. А мне там сказали: «Ты после десятого приходи». Но я уже сам не пошел, потому что готовил себя в театральный. А в институте комедийность стали во мне перековывать. И потом мне сон приснился. Лечу я в самолете — и вдруг дно у него отваливается. А я стою в одной белой рубашке и кричу: «Хороните меня в рубашке!..» Проснулся и подумал: какой интересный сон. И вот когда ты мне позвонил насчет интервью, я, сам не знаю почему, вспомнил про этот сон. И ты тоже объяснений не ищи. Я ведь на самом деле помер, потому что другим стал. Ты думаешь, для чего я сегодня эту белую рубашку надел?

Шэрон Стоун неприрученная

Вечером в баре все вдруг начинает ходить ходуном. Это Шэрон Стоун, одетая в черное, вскочила на крышку рояля и запела. Потом она шепнула мне на ушко: «Уж я-то знаю, как быть «звездой»!» Впрочем, в этом никто и не сомневается. Когда бармен поинтересовался, не приходится ли ее ассистентка ей сестрой, Стоун отрезала: «Нет, дорогой, это моя любовница».

«Ох, золотко, — обращается она ко мне, изображая внезапную усталость, — мой учитель говорил: «Я знаю, наверху одиноко, но внизу слишком тесно». Она предлагает продолжить нашу беседу, не слезая с рояля. А почему бы и нет? Ведь эта девушка, сумевшая превратить разведение ног в величайший спецэффект кинематографа, сегодня в отличной форме. «Может, мне сыграть певицу? — размышляет она. — Ведь сегодня съедят все, что бы я ни сыграла. Мне заплатят даже за Лесси».

За ней гоняется весь Голливуд. За «Щепку» она положила себе в карман 3,5 миллиона плюс 10 процентов дохода. И вот-вот получит 3 миллиона за то, что была женой жертвы несчастного случая Ричарда Гира в романтической драме «Перекресток». Дино Ди Лаурентис предложил ей более 6 миллионов за участие в «Бессмертных» при условии, что сценарий будет переписан и она изобразит не Мерилин Монро, а среднеарифметическую секс-бомбу 60-х годов, одну из тех, что спали с президентами и их братьями-сенаторами. Она отвергла предложения многих студий, отклонила приглашения играть вместе с Джеком Николсоном и Клинтом Иствудом.

Теперь она настолько знаменита, что вынуждена подписывать свой почтовый ящик псевдонимом и заказывать номера в отелях на чужую фамилию.

«В детстве я хотела только одного — быть кинозвездой. Став старше, я начала задумываться о том, что́ я делаю. Когда мне предложили роль в картине «Вспомнить все», я поняла, что вот он, мой шанс. Если я его не упущу, мне будут предлагать роли получше». Голливуд же был настроен скептически. При чем здесь Шэрон Стоун, когда Пол Верхувен рассматривал кандидатуры Мишель Пфайфер, Джулии Робертс и Джины Дэвис? Стоун в свое время говорила мне, что, если бы «Первобытный инстинкт» провалился, она бы всерьез задумалась о смене профессии. Может быть, пошла бы в юридическую школу, может быть, стала бы писать или снова учить. Случилось же так, что благодаря «Первобытному инстинкту» она сразу превратилась в «звезду».

«Я не воспринимаю себя слишком серьезно. Мне нравится веселить людей».

Может ли случиться, что она станет на более «правильный» путь, сыграет, скажем, в одном из множества фильмов о сексуальном преследовании?

«Если когда-нибудь поставят фильм, где жертва сексуального преследования — мужчина, я готова».

Готова ли она к тому, чтобы получать такие же деньги, как крузы и шварценеггеры?

«Можете не сомневаться, если мне предложат несколько миллионов за фильм, я не стану говорить: что вы, что вы, я этого не заслуживаю. Я отвечу: угу, давайте их сюда».

Я пытаюсь выяснить, что она думает об Уильяме Болдуине, ее партнере по «Щепке».

«Ему 29 лет, а выглядит он гораздо моложе. Я сама из Пенсильвании, и ребята там в основном простые. Без всякой выпендрежки. Парни как парни, девушки как девушки. В Голливуде же эти границы как-то смазаны. Мне нравится большинство из тех, с кем я встречалась по работе. Про Билли ничего толком сказать не могу. Я его так и не раскусила. Он играет очень странного персонажа, и я не разобралась, когда он в образе, а когда нет. А вот Том Беренджер — настоящий профессионал. Как-то на репетиции я застонала: «Том, Том, я не знаю, что делать!» А он ответил: «Ты солдат кино, так что вперед!» Он хороший старомодный парень, счастлив со своей женой и детьми. Он нормальный, а я, знаете ли, люблю нормальных».

Вполне возможно, Том Беренджер — единственное, что есть в фильме нормального. «Я играю хрупкую, легкоранимую девушку, неуверенную в вопросах секса. В одной сцене моя героиня занимается мастурбацией в ванной. Режиссер Филип Нойс очень помог мне, он предоставил место, где я могла порепетировать. Оператор Вилмош Жигмонд говорил, что я напоминаю ему Лив Ульман.

Сексуальные сцены в этом фильме очень необычны: здесь откровенно показано, как женщины относятся к сексу в одиночестве и наедине с партнером. Фильм наверняка взбудоражит зрителей. Хотя знаете, как бывает с сексом: моя мама точно подметила, что в «Первобытном инстинкте» зрителей интересовало, лесбиянка я или нет, а не то, действительно ли я маньяк-убийца».

Много месяцев прошло после «Первобытного инстинкта»,

прежде, чем Стоун согласилась сыграть в «Щепке». «Я никак не могла убедить себя, что мне предлагают именно ту роль, которая мне нужна. И в конце концов убедила себя, что пора заняться работой».

Практически без перерыва Стоун начинает работу над «Перекрестком». Она надеется, что здесь ей будет полегче: планируется 25 съемочных дней на протяжении четырех месяцев. «Я по-прежнему смогу считать, что усердно работаю, но при этом у меня еще будет какая-то личная жизнь».

Сначала Стоун предлагали выступить в амплуа «другой женщины», но она настояла на том, чтобы сыграть жену и мать. Почему она не предпочла более выигрышную роль? — «Пусть теперь другая прославится как секс-бомба». Верит ли Стоун в голливудское братство? — «Не верю. Я верю в мировое братство».

Стоун становится серьезной, когда я спрашиваю ее о том, что она чувствовала, прославившись после «Первобытного инстинкта».

«У меня было такое чувство, будто я долгое время играла в футбол во второй лиге и вдруг сразу очутилась в игре за суперкубок.

Даже тогда, когда «Первобытный инстинкт» стал хитом, мне все казалось, что я бегу куда-то с мячом. Потребовалось некоторое время, чтобы понять, что я уже добежала до цели и толпа стоя приветствует меня».

Но истерия американских поклонников и американской прессы — цветочки в сравнении с тем, что произошло в Европе и особенно в Канне.

«Приехав в Канн, я решила, что мне потребуются два телохранителя. На самом же деле мне потребовались десять. Стоило мне выйти из номера гостиницы, как толпы людей сразу же обступали меня, хватали, царапали, выкрикивали мое имя. И так было везде, куда бы я ни пошла. Мне было очень, очень страшно, потому что Шэрон Стоун существовала независимо от меня. Мне пришлось призадуматься над тем, как нас с ней разделить. Она больше не могла быть мной, иначе бы я сошла с ума. Если они хотят, чтобы она делала и говорила то-то и то-то, она будет это делать и говорить. Но свое настоящее «я» теперь буду очень бережно охранять.

Меня преследуют. Я бы не назвала этих людей журналистами. Сочиняют про меня дурацкие истории, снимают документальные фильмы. Они берут интервью у тех, кто утверждает, будто был моим возлюбленным, а я их и знать-то не знаю. Они забывают, что у меня есть родители, сестра и два брата, и на всех на них это сильно сказывается.

Мне на роду написано сочинить собственное произведение вроде «Долины кукол». Моя жизнь так похожа на то, что происходило в этом романе, с той лишь разницей, что одежда и прически у меня получше. Не знаю, как я назову свой трактат о Голливуде, но первую фразу я уже придумала: «Операция по изменению пола оказалась не столь болезненной, как я ожидала».

(«Movieline», June, 1993)
Перевод с английского
М.Теракопян

Мужчины стоимостью в 6 миллионов

Все они зарабатывают как минимум по 6 миллионов каждый раз, когда снимаются в какой-нибудь картине. У каждого из них есть на счету по крайней мере по одному хиту. Вполне резонно спросить, а стоят ли они таких денег? Первый ответ: конечно же, нет, никто их не стоит, ведь никому не дано знать, какой фильм окажется успешным, а какой провалится вне зависимости от того, какие актеры в нем снимаются. (Публично все с этим скромно соглашаются, но втайне, глядя на себя в зеркало, считают как раз наоборот.) Второй ответ: конечно же, да. Любой актер, чей агент способен заполучить контракт на 6 миллионов, уже в силу одного этого стоит таких денег. Так кто же среди смазливых и не столь смазливых, талантливых и не столь талантливых, молодых и не столь молодых ребят в Голливуде стоит 6 миллионов? Вот несколько подсказок.

Уоррен Битти

Любопытно, что актер, создавший себе репутацию человека, стесняющегося быть в центре внимания, гарантирует внимание к любому фильму со своим участием. На самом же деле и давая, и не давая интервью, Уоррен Битти управляется с рекламным механизмом, как никто другой. Потрясающая рекламная компания, развернутая вокруг трех фильмов Битти — «Иштар», «Дик Трейси» и «Багси», заставляет задуматься над вопросом: а довольно ли этого, чтобы билеты покупались? «Дик Трейси», за которого Битти получил 9 миллионов, имел скромный успех, «Иштар» обернулся катастрофой, кассовые сборы «Багси» разочаровали. Добавьте к этому свойственное Битти стремление к совершенству и связанную с этим медлительность, и вы придете к выводу, что он не стоит тех денег, которые ему платят. Учитывая добротную игру в «Багси», остается надежда, что когда-нибудь он вновь добьется большого коммерческого успеха, но с каждым отснятым фильмом и с каждым прожитым годом надежда эта тускнеет. Мне хочется посмотреть его следующий фильм, а не финансировать его.

Стивен Сигел

Этого парня создал Майк Овиц. У всех кинозвезд под гримом

скрываются ужасающие швы. Если мне предложат вложить деньги в какую-нибудь кинозвезду, то меня будет прежде всего интересовать, какой он актер. Все потому, что сколько бы ни получал Сигел за каждую из своих жемчужин — «Убивать трудно», «Помеченный смертью» (а сумма может вырастать до 10 миллионов в зависимости от процента с прибыли), он единственный, кто стоит в этих фильмах более 10 долларов.

Билл Маррей

Перед нами классический случай: неразумный комик портит себе карьеру всякий раз, когда демонстрирует свою серьезность. Я уж и не заикаюсь об этом избитом примере — «Лезвие бритвы», а говорю о фильме «Scrooged» («Превратившийся в Скруджа»). Необоримое желание Маррея продемонстрировать свою сентиментальность безвозвратно испортило финал, лишив таким образом фильм всех шансов заслужить хорошие отзывы. Но стоит ли таких денег Маррей, даже когда роль абсолютно точно подходит ему, как, например, в прошлом году, когда он играл очаровательное несчастное существо в картине «Что нового о Бобе?»? Нет. Именно его раздутое жалованье помешало этой скромной картине принести значительную прибыль, которую она должна была бы принести (цифра составляет всего 64 миллиона долларов). Маррею было бы выгоднее вернуться к тем условиям, на которых он работал в «Охотниках за привидениями II»: сначала небольшой гонорар, а потом — обратите внимание — 15 процентов с каждого доллара дохода. (Хотя вопреки ожиданиям студии 200-миллионный рубеж и не был достигнут, но и со 112 миллионов Маррей кое-что получил.) Загвоздка в том, что и такая политика не всегда срабатывает. На таких же условиях Маррей делал свой режиссерский дебют «Быстрая смена масок» (где на всякий случай еще и играл), но в США эта 18-миллионная комедия принесла лишь 15 миллионов, поставив таким образом вопрос: а способен ли еще Маррей «вытянуть» фильм?

Мел Гибсон

Невозможно оспаривать профессиональные достижения Мела Гибсона, ведь он делает деньги, а вы нет. Жаль, однако, что после популярной серии фильмов «Смертельное оружие», последовавшей за прошедшими с успехом фильмами из серии «Безумный Макс», создалась идиотская ситуация, когда мы видим его либо в роли самого красивого парня, когда-либо игравшего в «Трех марионетках», либо в роли Гамлета. Это не только пустая трата времени, но и дополнительная сложность при определении его стоимости, когда он появляется на экране без Дэнни Гловера. Говорят, что после «Смертельного оружия II» Гибсон получает по 10 миллионов долларов за картину плюс проценты, а после первого «Смертельного оружия» ему платили только 4 миллиона. Прекрасно, в подобных картинах Гибсон этого стоит, потому что такому хорошему актеру и нужно платить большие деньги за участие в безмозглой ерунде, ведь и сам он платит немалую цену за то, что не расширяет свой репертуар, как, скажем, Костнер или даже Форд. Вопрос о том, сколько ему платить, когда он играет не в «Смертельном оружии»? Если взглянуть на список его фильмов, ответ напрашивается сам собой: немного. «Текила «Санрайз» должен был бы принести больше 41 миллиона, если за умный, серьезный фильм не платить Мелу по 10 миллионов. «Эр Америка», принесшие 31 миллион, — это предупреждение, что Мел не способен спасти фильм, как подобает высокооплачиваемой «звезде». И Голливуду, и Гибсону было бы выгоднее, если бы Мел согласился на 5 или 6 миллионов плюс проценты за участие в добротных взрослых драмах и отучился бы все время кормиться за счет фильмов действия. И все же, где картины, которые сделают из него с годами нового Шона Коннери? Может быть, шагом в этом направлении станет ожидаемая вскоре картина «Человек без лица».

Эдди Мерфи

Действительно тяжко быть одним из самых кассовых актеров в истории кино, и не только потому, что немногим удавалось надолго сохранить занимаемую позицию. Невероятный успех «Аферы», на удивление спокойное восприятие «Гарлемских ночей» и «Других 48 часов» повергли комика в такой ужас, что он чуть вообще не бросил сниматься, а вокруг, как грибы после дождя, вырастали новые чернокожие комики. В этом году Мерфи возвращается в кино, и возникает вопрос: а стоит ли он все еще 12 миллионов плюс проценты? Если бы вам когда-нибудь пришлось иметь дело с его непомерным самомнением, то ответ был бы «нет» во всех случаях, когда прибыль ожидается менее 100 миллионов. Если же вам удалось заручиться согласием Мерфи на участие в одном из хороших «коронных» фильмов, скажем, «Полицейский из Беверли-Хиллз III», то можно с некоторой осторожностью ответить «да» (с осторожностью, потому что «коронные» «Другие 48 часов» принесли лишь 81 миллион). А если он у вас снимается этим летом в «Бумеранге»? Лучше бы вам быть богатым азартным человеком.

Майкл Дуглас

Была только одна причина заплатить Майклу Дугласу 14 миллионов за «Первобытный инстинкт». За меньшие деньги он не снимался, а многие другие именитые актеры, говорят, вообще не соглашались. Даже продюсер Майкл Дуглас знает, что актер Майкл Дуглас этих денег не стоит. Выплачивая «звезде» безумные гонорары, вы рассчитываете, что актер при необходимости поднимется над средненьким материалом и максимально увеличит кассовые сборы. Материал Дуглас выбирает придирчиво, если не со вкусом, но никогда не поднимается над ним, как о том свидетельствует малопривлекательный «Черный дождь» и «Свет во тьме». Популярный экранный образ Дугласа — это в основном хороший парень, не лишенный, однако, недостатков, не без острых углов и некоторой низости, о чем зрители узнают не без злорадства или горечи. Когда он брави-

рует своими пороками — жадностью в «Уолл-стрит» и «Войне в семействе Роуз», похотью в «Роковом влечении» и «Основном инстинкте» — он великолепен. Но за это не платят по 14 миллионов, да, если хотите, и по 7. Как бы ни был хорош Дуглас, едва ли найдется фильм, в котором какая-нибудь другая крупная «звезда» не смогла бы столь же успешно, а то и успешнее справиться с его ролью. Он по заслугам мог бы занять положение в категории с оплатой от 4 до 6 миллионов плюс проценты за умение выбирать подходящие роли.

Харрисон Форд

Если на «Парамаунте» Форду готовы выложить 9 миллионов за «Игры патриотов», я тоже не против. Форд стал приносить доход, начав сниматься в серии фильмов действия о недумающем герое, потом не раз добивался успеха, случались у него и провалы, и средненькие работы в драмах о думающем герое, так что, в общем, можно рассчитывать на неплохую работу в фильмах действия о думающем герое. Парень, сумевший собрать 43 миллиона за откровенно ужасную, если не сказать сумасшедшую картину «Думая о Генри», достоин того, чтобы ему переплатили, когда фильм хотя бы теоретически обладает некоторыми достоинствами как средство развлечения.

Том Круз

Если вы собираетесь заплатить какой-нибудь «звезде» слишком много за участие в фильме, на постановку которого вы слишком много затрачиваете, выберите Тома Круза. Он единственная «звезда» своего поколения в классическом смысле. Круз привлекателен, что может нанести серьезный ущерб такому бездарно задуманному фильму, как «Дни грома», но может и принести огромные доходы в случае такой идиотской, но точно рассчитанной картины, как «Коктейль». Кто, кроме Круза, смог бы собрать зрителей на 70 миллионов долларов и заставить их высидеть все выкрутасы Оливера Стоуна в «Рожденном 4 июля»? А какую часть из 173 миллионов долларов «Человек дождя» собрал благодаря Дастину Хоффману? За два следующих фильма: «Далекая страна» и судебную драму «Несколько хороших парней» Том получает по 12 миллионов с лишком. Так что хотя бы одному из двух надо пройти с бешеным успехом: новый псевдоблагоразумный Голливуд не может позволить себе бесконечно много фильмов с бюджетом, дающим возможность платить «звезде» 12 миллионов. Нет фильма, в успехе которого можно было бы быть настолько уверенным. Пока же Круз — одна из «звезд», способных заставить студию потерять рассудок и заплатить.

Чеви Чейз

Его щедрый контракт с «Уорнер Бразерс» — 24 миллиона за 4 фильма — кажется, оправдал себя, ведь с самого начала существования кино в мире есть спрос на чисто постановочные штуки (в отличие от них над переводом вербальных гэгов приходится изрядно попотеть). К тому же бюджеты фильмов с его участием никогда не приобретают астрономических масштабов, ведь подобно Стивену Сигелу Чейз в них — единственный дорогостоящий элемент. Когда Чейз играет в фарсе (который ему уже порядком поднадоел), он, пожалуй, самое надежное капиталовложение в современном Голливуде. Он стоит своих 6 миллионов. Не забывайте, что, помимо кассовых сборов от демонстраций в кинотеатрах, его картины приносят замечательный доход от видео. Чейзу до того надоело шлепаться на задницу и до того хочется попробовать себя в других разновидностях комедии — о чем свидетельствует его участие в не очень популярных лентах «Смешная форма» и «Исповедь человека-невидимки», — что нет ничего удивительного в его попытке стать ведущим телевизионного ток-шоу. Как бы ни пошли у него дела на этом фронте, он по-прежнему сможет получать по 6 миллионов за фильмы, сниматься в которых ему не хочется.

Шон Коннери

В прошлом году «Голливуд Пикчерз» поступили наперекор своим принципам, заплатив Шону Коннери 10 миллионов за «Знахаря» и получили по заслугам: так плохо он давно не играл. Но если принять во внимание, что героиня столь же очаровательна, как автомобильная сигнализация, которую невозможно отключить, что сцены в джунглях сняты так, будто это парк, что сценарий неправдоподобно глуп, то Коннери, даже не утруждая себя игрой, все-таки остается лучшим, что есть в этом фильме. И он поможет вернуть затраченные деньги, не позволив публике полностью проигнорировать картину. Это, конечно, уже кое-что, но когда платишь «звезде» 10 миллионов, то рассчитываешь на стомиллионные барыши, а не только на возмещение затрат. После «Оскара» за «Неприкасаемых» Коннери способен своим участием спасти любой фильм, даже такой занудный, как «Русский дом» — он безумно популярен за океаном и на видео. Но 10 миллионов ему заплатили явно под влиянием бешеного успеха «Охоты за «Красным Октябрем» (за которую он получил 4 миллиона). Жалованье ему можно было бы и урезать. Коннери по-прежнему стоит 6 миллионов, а в случае идеально подобранной роли — и большего.

Джек Николсон

Задумайтесь, а стоило ли платить ему за «Нескольких хороших парней» по миллиону в день? Если кто-то этого заслуживает, так только Джек Николсон. Вне всякого сомнения, он самая любимая «звезда» своего времени. Беда в том, что его участие еще не гарантирует успех, как о том свидетельствуют недавние «трупы»: «Два Джейка» и «Чертополох». Даже «Иствудские

ведьмы» вряд ли можно назвать классическим хитом, ведь у себя на родине фильм собрал всего 64 миллиона. Иными словами, феномен «Бэтмена», который своим успехом во многом обязан Николсону, — это исключение. Пусть некоторым из нас и совершенно ясно, что Николсон уже не тот, что прежде, ничего не возразишь против того, что он просто воплощение «плохого мальчика» и за это ему хорошо платят. Платите Джеку, сколько он потребует, только если хотите, чтобы он переигрывал.

Сильвестр Сталлоне

Хотя пик его славы в США позади — даже «Рокки» и «Рэмбо» уже не способны собрать

столько зрителей, сколько раньше, — Сталлоне по-прежнему в состоянии заполнить кинозалы за рубежом, если снимается в подходящей роли (то есть либо в боксерских перчатках, либо с автоматом). Поэтому-то ему и заплатили за «Рокки-5» 15 миллионов плюс 10 миллионов после выхода фильма. Недавно Сталлоне попробовал себя в комедии («Оскар», «Стой! А то мамочка будет стрелять»), но эти попытки удержаться на вершине славы с треском провалились. Будь это не Голливуд, Сталлоне должен был бы понять, что после подобных неудач ему лучше исчезнуть. Но это Голливуд, и он вновь стремится проложить себе путь к фильмам действия. Для возвращения назад он выбрал картину «Скалолаз», за которую, говорят, получил 12 миллионов. Не исключено, что больше ему не увидеть на своем контракте чисел из двух цифр, потому что фильмом занимается компания «Каролко», оказавшаяся в тяжелом финансовом положении, так что вполне можно ждать определенных затруднений с организацией рекламной кампании, предваряющей возвращение Сталлоне, если такое возвращение вообще возможно. Но кто знает?

Кевин Костнер

Прозвучит, наверное, странно, если сказать, что человек, получивший 7 миллионов гонорара за фильм, представляется образцом благоразумия в современном Голливуде, но это так: Кевин поступил благоразумно и притом своего не упустил, получив за «JFK» гонорар плюс проценты. После 8 миллионов за «Робин Гуда, принца воров» он мог бы потребовать много больше. Костнер долго оттачивал свои кассовые инстинкты и взвешивал собственные сильные стороны, прежде чем начал играть покрупному. Этим объясняется тот факт, что при своих ограниченных возможностях он получил роли в столь разноплановых фильмах. Костнер и впредь будет требовать более 6 миллионов, но как человек, уверенный в сделанном выборе и смотрящий в будущее, настоящие деньги он будет получать в виде процентов по выходе фильма.

Арнольд Шварценеггер

Без сомнения, сегодня он — номер один, и специалисты по бокс-офису его никогда не забудут. Есть ли у кого-нибудь надежда хоть когда-нибудь повторить его достижения: «Близнецы» (112 миллионов), «Вспомнить все» (119 миллионов), «Полицейский из детского сада» (91 миллион) и «Терминатор II» (205 миллионов)? Вопрос о том, заслуживает ли он своих гонораров (как говорят, от 10 до 30 миллионов за картину), становится лишним. Правда, у всех «звезд» голливудских фильмов действия время жизни ограничено. Ну, а пока Арнольд на вершине. К имиджу героя фильмов действия он сумел добавить комические черты, оправдывая вложенные в него Голливудом средства.

(«Movieline», July, 1993)
Перевод с английского
М.Теракопян

Роман Балаян — Зара Абдуллаева

Избранник

Зара Абдуллаева. Миф о том, что наши актеры — лучшие в мире, кажется, рассеялся окончательно. Другое дело, что ситуация с актерами соответствует уровню нынешней режиссуры. Но у нас с вами чистое дело, поскольку разговор пойдет об Олеге Янковском. Последней, на мой взгляд, советской «звезде». Актере, сохранившем благодаря гениальной интуиции и жесткому самоконтролю свой «светлый образ». Ведь он не снимается, как его одаренные коллеги, во всяком дерьме, выражаясь высоким слогом.

Роман Балаян. Человек от животного отличается тем, что способен отказываться.

З. Абдуллаева. Постоянно мелькая по телевизору, блестяще выглядя, не жалуясь, никого не обличая, вообще не суетясь, он достроил, наконец, свой личный имидж. Причем противоположный тому актерскому образу, с которым он вошел в историю советского кино. Если раньше бóльшая часть публики не отождествляла его героя, властителя дум, с артистом Янковским, всегда чувствуя между ними непреодолимый зазор, то теперь артист Янковский сам стал героем. Теперь уже не имеет значения, «простаивает» он или работает. Он стал в конце концов очевидным положительным героем. Что, видимо, особенно приятно и уставшей, бедной, и забубенной, нуворишеской публике.

Если герой в «Полетах», которого вы породили с Олегом, был, с точки зрения обманчивого здравого смысла, неудачником, то нынешний герой-Янковский — сверхуспешный. Если тот, увлекаясь женщинами, рано или поздно разочаровывался в них, был, что называется, убегающим мужчиной, то на экране телевизора Янковский представляется — абсолютно искренне, что важно, — добропорядочным семьянином. Если того упрекали в том, что он не ходит, как все, а летает, то этот словно пожинает плоды своей прежней свободы, своего наплевизма на условности поведения и т.д. Тонкость ситуации заключается в том, что обреченка, уязвимость героев Янковского — «последних», которые будут «первыми» — доказана правдой жизни (без кавычек), сегодняшним положением Олега. Его нынешний самодостаточный образ проявляет синдром «звезды». И без какого-либо уничижительного оттенка — именно советской. Слава Олега не подхлестывается стереотипами ни западных, ни наших, скосивших взгляд «туда», образцов. Его не сопровождают скандалы, женитьбы, не муссируются угоны машин, сгоревшие дачи, дружба с героями-антигероями Белого дома и т.д. И одет он не как голливудская «звезда» или парижский эстет, не «демократично» или как бы сверхпросто (что подчеркивает в обратной перспективе наличие, скажем, автомобилей таких марок, одно упоминание которых кружит голову), — одет он как настоящий советский человек.

Р. Балаян. Но ведет он себя не по-советски. Если его останавливает гаишник, Олег никогда не улыбается, а платит штраф независимо от того, узнали его или нет. Ему это неприятно. Я говорю: «Улыбнись, сними очки». Но он этого не делает. Не позволяет чувство собственного достоинства. А все советские люди перед милиционерами меняются в лице... И ты не права, не я его породил. До «Полетов во сне и наяву» у него были очень яркие картины: «Служили два товарища», «Мюнхгаузен», «Мы, нижеподписавшиеся...».

З. Абдуллаева. Его родила мама, и в рубашке. Тьфу-тьфу-тьфу. Но вы эту рубашку оправили, разгладили.

Р. Балаян. Да нет. Просто у меня он был, возможно, разнообразнее, чем у других режиссеров. Между прочим, Олег сам попросил меня дать ему именно эту роль в «Поцелуе». Я-то предлагал ему то, что сыграл Саша Абдулов. А Олег сказал: «У меня такие роли уже были, пусть теперь Саша...» Я сначала оторопел — как же из него сделать не типаж, а типажность, так сказать, массовку?! А он и там оказался блистательный. И все равно остался умнее всех. Как я его ни умельчал, надевая очки с минусовыми или плюсовыми стеклами — уже не помню... Секрет господина Янковского, я думаю, вот в чем. Как в сборнике поэзии собраны стихи разных поэтов, так и в лице Олега, в его органике, взгляде соединилось все то, что мы хотели бы видеть в каждом артисте отдельно.

Он и интеллектуальный, и интеллигентный, — неважно, какой он «на самом деле». Главное — у него замечательное лицо, отвечающее ностальгии зрителей самим своим типом — «дворянским», «выродившимся», назови, как хочешь. С таким лицом его можно представить в Госдуме в 1916 году, но не в ЦК.

З. Абдуллаева. Привет, он же сыграл секретаря парткома.

Роман Балаян — Зара Абдуллаева. Избранник

Р. Балаян. Очень плохо, я не верил ни одному слову. Пойми, он благословлен, одарен неким выражением лица, в котором *всегда* есть потребность. И Олег этим блестяще пользуется. Секрет его обаяния заключается не в том, кто его снимает, а в том, что он *такой*. Если даже он ничего не делает на экране. Ты же прекрасно понимаешь, что артисты есть и получше (а книжку написала про него), но я-то люблю только его... Олег соответствовал — особенно в советское время — ожиданию молчаливого несогласия тому, что происходило вокруг. На съемках «Полетов» я ему говорил: «Произнося любую реплику, ты должен думать, что ты против советской власти». Ну что это за объяснение, смешно, да? Но в его глазах всегда *это* было. Вот он смотрит на партнера, тот ему что-то хорошее или плохое говорит, а Олег его почти не слушает, думает о своем. Все говорили: «О!» А сейчас я почти за советскую власть. Шутка. Если я буду снимать фильм про современного героя, а не только классику, для которой он на равных правах рожден, я выберу опять его. Я вижу физиологическую причину уникальности Олега. Смоктуновский — гениальный артист, он может сыграть и мужика, и портного, и Моцарта.

«Полеты во сне и наяву». Рабочий момент

З. Абдуллаева. Может очень хорошо и очень плохо.

Р. Балаян. Это я не обсуждаю. Но в Смоктуновском нет породы, о которой я говорю. Ее вообще-то необязательно иметь артисту. И все же в нет нем этого коллапса, этой притягательной собранности Олега.

З. Абдуллаева. Конечно, в советский период маска молчаливого несогласия находила желанный отзвук. Теперь, когда Олег благоразумно не снимается, привлекает его маска не уронившего себя артиста и в то же время не парии, не несчастного... Что же касается его сравнения со Смоктуновским, выдающимся лицедеем, — в образе Олега есть подспудная инфернальность (редчайшее у нас с некоторых пор свойство), которая, хотя и погашена его бесстрастностью, его чувством стиля, все же неизбежно привораживает.

Р. Балаян. Олег — закрытый человек и артист. Тем и интересен. Причем всегда. Может быть, за этой «маской» стоит колоссальный, ежедневный и привычный труд, не знаю. И значения это для меня не имеет. Так или иначе, Олег — избранный. И доказывает это всей своей биографией. Куда бы он ни попал, как бы ни сыграл, он все равно избранный.

З. Абдуллаева. Ну да. Красивая женщина может вести себя кое-как... Любого другого неудача Олега с Гамлетом повергла бы в прах. Мне-то нравится этот спектакль, но мой друг, сверхдоброжелательно относящийся к Олегу, как-то сказал: «По-моему, я видел Янковского в театре только в эпизодической роли Гамлета». Мы не знаем о силе внутреннего кровотечения у Олега, но он все-таки после Гамлета не сломался.

Р. Балаян. Я не видел спектакля. Могу говорить только про кино. Он действительно, ты права, создает свой имидж. Он единственный артист, который нигде не снялся из-за денег. Он очень чутко следит, чтобы не спала пелена его загадки, истинной или выдуманной нами — роли не играет. И это его держит! Такая саморегуляция нашим артистам недоступна. Ведь он тоже, как все, хочет заработать. Но у него есть какой-то предел. Порог, который он не может переступить. А денег у него не больше, чем у тех, кто летит сломя голову с одной съемки на другую. Олег себя ценит. В данном случае, как выяснилось, это совсем неплохо. Олег генетически обречен на успех. Я не говорю о таланте в смысле мастерства. Его магия и есть талант. Как он слушает, когда не позирует, как смотрит... Это может кому-то показаться ложным впечатлением, но мне абсолютно все равно, «играет» он такое состояние или нет. Нельзя сделать умный взгляд, а глупыми умные глаза сделать можно. Я горжусь, что у меня есть такой хорошо знакомый артист, в котором неистребим знак качества — его внешность. Я видел, как он шел рядом с Де Ниро. Создавалось впечатление, что Де Ниро — он, что Олег в этой паре первый! Порода Олега дорогого стоит.

З. Абдуллаева. Де Ниро берет другим. А Олега вы, конечно, идеализируете, что мне лично очень импонирует. Когда любишь, видишь то, что рыбьим глазом не возьмешь! Ведь та проникновенность, которую вы чувствуете в Олеге и объясняете якобы простой причиной — его уникальной внешностью, и есть на самом деле сложность, неисчерпаемость этого артиста. Здесь не место об этом рассуждать, но меня часто поражает прямолинейность восприятия, сама установка на то, что «высокое» должно быть адекватно высокому, жертвенность — жертвоприношению, «внешнее» — низкому и т.д. и т.п. Вот вы говорите, что у Олега «интеллигентный образ», мне же кажется, что он, скорее, как в прежние времена говорили, тонный. Олег умеет носить костюм, смокинг, элегантно завязывать шарф (раньше, правда, с чуть большей, чем надо, выверенной небрежностью)... Между прочим, именно «вид» Олега в сочетании с «нездешним» взглядом в тот период, когда артист еще не был в сознании публики, в том числе и критиков, воссоединен со своим героем, внушал некоторое непрозорливое подозрение. Тогда Олег «звездой» еще не был. Тогда, как иронизировал по другому поводу один старый критик, было живо представление, что «если чистый воротничок, хороший покрой брюк и приятно-изысканные манеры, — значит человек пустой и отсталый». Тогда у нашей «звезды» должен был быть другой имидж. Необязательно рванины, но все же. А теперь — тот отсталый, кого подводит линия пиджака. Посмотрите, как наши «авангардисты» приоделись. Тонность Олега сработала наконец беспроигрышно именно благодаря его «неинтеллигентности», благодаря тому, что он, в сущности, простой парень, умеющий, однако, себя держать. И еще. Те, кто причислял себя к настоящим интеллигентам, Олегу в лучшем случае предпочитали так называемых народных по типу артистов, в нем же видели некую фантомность, обманчивость.

Р. Балаян. Но искусство и есть великий обман. Кроме того, артисты и вообще кино не проверяются на цеховых людях или на людях при кино. Ты же, надеюсь, это понимаешь. А для того чтобы прекратить эти расхожие в некоторых кругах суждения, я предлагаю: «Пожалуйста, немедленно покажите «Полеты» и через десять минут «Поцелуй». Только не критикам и не «нашим», а выберите судей». Я убежден, что Олег будет интересен любому приходящему поколению. Просто сейчас время документальных фильмов, мелодрам, комедий и детективов. В них необязательны психологические нюансы, приливы-отливы, познание причин своих внутренних борений — всего того, в чем силен Олег. Ведь пока нет фильмов, перпендикулярных общему потоку. Но они появятся. И тогда Олег, а с годами он становится все лучше, все точнее соответствует своему образу, покажет. Этот человек не может иметь период внутреннего застоя. Даже если он не снимается. Когда-то я хотел переснять «Полеты», посмотреть, что стало с героями спустя годы. Теперь мне эта идея даже в голову не приходит.

З. Абдуллаева. Один мой приятель спросил другого: «Почему мы сейчас пьем намного больше, чем раньше?» И тот ответил: «Знаешь, у нас раньше интересы были...»

Р. Балаян. Да. Хотя, как ни странно, если бы другие герои «Полетов» работали в каком-нибудь офисе и упрекали бы Макарова, что он не вписывается в ситуацию, не зарабатывает... Если бы всех, кроме него, осовременить, так сказать, перетонировать, то восемьдесят процентов населения были бы на его стороне. Ведь есть же сейчас люди, которые ходят в офис, скучают там, не могут по разным причинам войти в бизнес. Неэнергичные по внешнему проявлению люди. Но мне теперь это неинтересно. Мой герой не может участвовать в какой бы то ни было тусовке.

З. Абдуллаева. А сам Олег в статусе «звезды» в тусовке участвует. Он президент Открытого российского фестиваля, он не гнушается давать интервью в передаче окарикатуренного под соусом М. Ганапольского бомонда. Другое дело, что к нему не прилипает и он до конца не разоблачает свою главную роль «наедине со всеми».

Р. Балаян. Он все делает достойно и, как ты сказала, не суетится под клиентом. При этом Олег (как и мой герой) немонологичен, а поливариантен. Это мне очень важно, даже стало идеей фикс. Вообще все зависит от того, *как* смотреть.

После «Полетов» многие спрашивали: «Про кого это Балаян снял?» А когда я отвечал, что про себя, недоумевали: «Да что вы, вы же нормальный человек!» Другие, напротив, считали, что я снял про них, и довольствовались тем, что, скажем, жена, друг или любовница посмотрят и, наконец, поймут, почему «так происходит». Третьи же благодарили за то, что я снял про подонка, ведь «таких людей у нас полно».

З. Абдуллаева. Замечательно говорите. Но вот некоторые просвещенные любители прекрасного были тогда убеждены, что если бы Олег Даль сыграл эту роль с его внутренним надломом, бесспорной духовностью, органической ранимостью...

Р. Балаян. Даль эту роль сыграть не мог. Макаров не Зилов. Он более свободный, хотя такой же ранимый, но совсем неамбициозный. И вот что важно: герой Янковского в глубь себя не лезет. Ведь если заниматься самокопанием, начнешь вдруг кому-то завидовать, переживать, почему одним все, а мне — ничего, хотя я наверняка лучше, и т.д.

Роман Балаян — Зара Абдуллаева. Избранник

З. Абдуллаева. Тонкий поворот. Герой Янковского непсихологичен в разрушительном смысле слова. Он — разумный эгоист. И потому при всем трагизме жизнеспособен! Как, а part, казалось бы, асексуальный образ Янковского тем не менее искрит эротическими токами.

Р. Балаян. Олегу нельзя давать возможности раскрыться. Почему его Мюнхгаузен заставлял нас поверить во все свои безумства? Ведь Олег так улыбался, давая понять, что все это ерунда. Просто магия Олега на экране состоит в том, что он может обмануть интеллектуального зрителя.

З. Абдуллаева. Скорее простодушного, хотя и с высшим образованием.

Р. Балаян. Обмануть всех, договорились? Не за счет того, извини, Олег, что он гениальный артист. А потому, что таких больше нет. У нас, по крайней мере. Он может сыграть и бандита, и кого хочешь, но при этом обязательно должен нести особое бремя, другое бремя.

З. Абдуллаева. Невыносимую легкость бытия.

Р. Балаян. Ну да. А такие фильмы подряд делать невозможно. Уверен, нет в мире режиссера, который бы, увидев его, не подумал: какое интересное лицо. Даже если он его не знает.

З. Абдуллаева. Но согласитесь, не всем режиссерам выпало такое счастье.

Р. Балаян. .....

З. Абдуллаева. Просто сбиваю пафос, хотя вообще-то я согласна.

Р. Балаян. Вот Калягин — потрясающий артист. После первого просмотра «Механического пианино» он мне показался несколько театральным. (Я тогда не знал, что Михалков долго репетирует, а потом снимает по готовым мизансценам.) Так, как Калягин не смотрит в кадр, никто не умеет. У него всегда взгляд ниже, или мимо партнера, или вообще гуляет где-то. А Олег — прирожденный артист кино — может как угодно смотреть, и всегда это будет именно то, что надо.

З. Абдуллаева. Он для вас прямо такой же идеал, как для Пушкина Татьяна.

Р. Балаян. Но у него действительно есть магия в каждом фильме. Не потому, что он, скажем, так же органичен, как Евгений Павлович Леонов, который мог произнести любой текст «как собственный». Зара, пойми, у меня очень узкое представление о том, почему этот человек выбран в кинематограф. И мне кажется, я прав, ведь Олег столько лет не снимается, а его образ у зрителей остался. Вся надежда на то, что такие, как он, не уйдут. Еще будет фильм, когда «они» упьются своим Янковским назло кому-то — в утверждение чего-то. Повторяю, Олег соответствует идеальному представлению зрителей о том, каким надо быть. Это как портрет «Незнакомки». Мы же не обсуждаем, красива она или нет, просто миг... а если приглядеться...

«Полеты во сне и наяву». Рабочий момент

З. Абдуллаева. Уточняю для порядка. Картина Крамского называется «Неизвестная», что точно рифмуется с вашим ви́дением Олега. Так вот, фокус Неизвестной состоит не в том, действительно, красива она или нет. Вы угадали нечто более важное. Притягательность изображенной женщины заключается в ее завуалированной инфернальности. Помните, она на картине одна, без спутника, шикарно одетая, куда-то едет... Что на то время казалось вызывающим и намекало.

3 Зак. 380.

Р. Балаян. Хм. Олег тоже дразнит. Он никогда не пройдет «просто так» в кадре. Он позаботится о том, чтобы не пропало его представление о собственном имидже.

З. Абдуллаева. Любопытно, что именно его образ постепенно сформировал и личность Янковского, а не наоборот. Он как бы стал режиссером собственной жизненной роли.

Р. Балаян. Да. Вспомни любого замечательного артиста, поставь его рядом с Олегом в фильме. Они будут говорить, Олег молчать, и личностью будет он! Он может недоиграть или переиграть, но не может стоять в массовке. А, например, Энтони Хопкинс, несмотря на так называемое интеллектуальное выражение лица, может.

З. Абдуллаева. Потому что яркость дарования Хопкинса заключается в профессионализме, в высококачественном ремесле. А Олег, возможно, недобирая в профессионализме, имея ряд ограничений, что особенно ощутимо в театре, владеет бóльшим. Как, кстати, и Де Ниро. Который больше, чем классный американский артист и даже американская звезда, как бы (более удачно или менее) он ни сыграл. За что и любим его.

Р. Балаян. Больше — значит то, что это не зависит ни от него, ни от чьего-то мнения о нем. Рядом с Олегом в «Служили два товарища» играл гениальный артист. А все запомнили этого мальчика. Боже, как он там существует. Не знаю, может быть, Быков ему помог... Но Олег одним своим появлением «ворует» наше внимание у других артистов, концентрирует гипнотическое излучение, замыкает зрителя на себя. При этом он не вампир, а дающий! Актеры ведь обычно хотят сыграть много ролей и желательно разных по характеру людей. Олег никогда не играл характерных ролей, он всегда был героем.

З. Абдуллаева. Он играл и разные, и характерные. Но не сыграл, казалось бы, своих самых главных: Иванова, Федю Протасова или Макбета.

Р. Балаян. Абсолютно точно, это его роли. Но я о другом, о его лидерстве.

З. Абдуллаева. Ну, то есть, что бы Олег ни играл, он всегда этакий Ленин без грима.

Р. Балаян. Про Ленина не надо.

З. Абдуллаева. Я вас упрекаю в неожиданном снобизме.

Р. Балаян. Уж чего во мне нет... Ушел Баталов, пришел Янковский. Вот в каком смысле «герой». Баталов тоже нравился всем — и простым, и самым интеллектуальным. Казалось, что в его лице, артикуляции, взгляде есть то, что принято называть интеллигентностью. И одновременно было ощущение некой размытости: она есть, и ее вроде нет. Почему все накинулись на Меньшова, когда Баталов сыграл в его фильме слесаря, не понимаю. Ведь он раньше замечательно сыграл шофера в «Деле Румянцева».

З. Абдуллаева. Мне-то он нравится гораздо больше в роли шофера, чем в «Девяти днях одного года», но это отдельный сюжет.

Р. Балаян. Я до сих пор помню лицо Баталова во всех фильмах. Хотя, конечно, это киношники придумали имидж «интеллигентного артиста». В селе есть такие лица, перед которыми меркнут «академики».

З. Абдуллаева. Удивили наконец. Просто у нашего зрителя, тем более критика, существует комплекс перед «интеллигентным лицом».

Р. Балаян. Я не хочу углубляться в это. Мне важно другое: так сложилось, что Янковский в кино не предал честь и достоинство человека.

З. Абдуллаева. Особенно в фильме «Мы, нижеподписавшиеся...». Хотя там... уже нет времени об этом говорить.

Р. Балаян. Я о том, что он не может сыграть Смердякова.

З. Абдуллаева. Чересчур, видимо, характерная роль.

Р. Балаян. Пойми, я все об одном: излучение Олега умом не понять. Олег — артист на любителя.

З. Абдуллаева. Объясните, пожалуйста, что это за масса любителей?

Р. Балаян. Вот есть профессиональный бабник, а есть человек, любящий женщин. Бабник будет блистательным с любой, ему все равно. А ценитель женщин избирателен.

З. Абдуллаева. Так и запишем. И все же, кого бы сегодня Олег мог сыграть?

Р. Балаян. Как ни странно, Бирюка. Абсолютно наполненную личность. Человека, ни с кем не общающегося, покинутого, непонятого, тем не менее органично существующего с природой, любящего эту органику больше, чем заботу о личных отношениях, которые у него не сложились, скажем, с женой или с кем-то. В моей первой картине, может быть, не хватило именно этих глаз.

З. Абдуллаева. И это могла быть вполне современная история.

Р. Балаян. Да. Еще он мог бы, если без суеты... сыграть роль Зайцева, вообще любого первоклассного модельера. Или человека, которого побили, — я просто эпизоды называю... Мой герой сейчас ушел на периферию, потому что сегодня людей интересует только один — тот, кто выйдет с пистолетом и перестреляет всех подлецов. Но это не может быть предметом искусства.

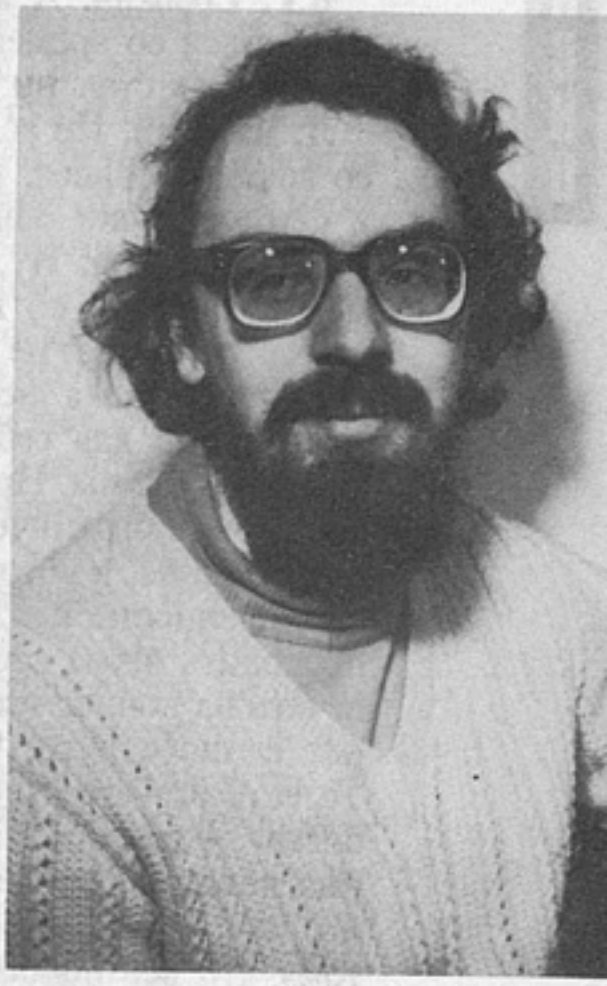
Поезд, который Олег собрал из своих ролей, состоит из вагонов СВ. Он всегда был в СВ, шел ли его поезд в Углич, Ужгород или Крыжополь.

З. Абдуллаева. Раз был — значит и будет.

В.Г. Сорокин — В.В. Сорокин

Образ без подобия

Беседу ведет Л. Карахан



В.Г. Сорокин, В.В. Сорокин. Фото Б. Головченко

Лев Карахан. Начну с цитаты.

Владимир Георгиевич Сорокин. Теперь любой разговор начинается с цитаты.

Лев Карахан. Это меня как раз не пугает. Пугает сама цитата, позаимствованная из статьи Делеза «Платон и симулякр»: «Катехизис, который вобрал в себя так много платонических влияний, сделал для нас привычным это понятие: Бог сотворил Человека по своему образу и подобию, но в результате грехопадения человек утратил подобие, сохранив, однако, образ. Мы стали симулякрами, мы утеряли моральное существование, чтобы вступить в существование эстетическое»[1].

Насколько актуальным кажется вам это разделение на подобие и образ, действительно ли сегодня образ отделен от человека, который утратил высший смысл существования и перестал осознавать себя как подобие?

Владимир Владимирович Сорокин. Наверное, все зависит от того, что мы считаем эстетикой. Ведь эстетика, говоря богословским языком, это понятие теоцентрическое. Первая культура появилась тогда, когда человек стал давать вещам имена. Во второй главе «Книги Бытия» это хорошо описано. Культура началась с именования. По библейским представлениям, имя — это сущность вещи, ее ноуменальное выражение. Конечно, это скорее философская терминология. Но ведь и мы, созидая свою культуру, делаем то же самое — стараемся дать имя вещи, раскрыть то, что мы в ней видим. Собственно, это и есть творчество культуры. А эстетика — наше видение того, как мы к этому подходим. Если мы подходим к культуре на сугубо прикладном уровне или на уровне самовыражения, если мы представляем ее по горизонтали только как набор архетипов, из которых что-то сознательно (в основном бессознательно) выстраивается, тогда, наверное, можно сказать, что эстетика совпадает с той экзистенцией, в какой мы оказались после грехопадения. А если все-таки мы полагаем, что сверхзадача культуры в том, чтобы преодолеть эту самую экзистенцию и выйти на более высокий уровень, то тогда эстетика — категория чисто внешняя. Поэтому если бы в цитате Делеза можно было заменить эстетику на эк-

---

Владимир Георгиевич Сорокин, 1955 года рождения, писатель, член Пен-клуба, автор шести книг и семи повестей. См.: «Пельмени» («Искусство кино», 1990, № 6), «Очередь» («Искусство кино», 1992, № 3).

Владимир Владимирович Сорокин, 1962 года рождения, богослов, катехизатор. См.: «Новая Атлантида» («ИК», 1992, № 11), «Через второе небо» («Искусство кино», 1994, № 1).

[1] Делез Ж. Платон и симулякр. — «Новое литературное обозрение», 1992, № 5, с. 40.

зистенцию, то я бы совершенно согласился с тем, что она будет зависеть от нашего отношения к Богу, к миру, к себе.

Л. Карахан. Но что реально происходит в культуре? Одно дело — наши желания, а другое — ход времени и его императивы. Можно ли сказать, что имена отделились от сущностей и функционируют уже достаточно самостоятельно?

В.В. Сорокин. Боюсь, что это не те имена, которые давал первый человек.

В.Г. Сорокин. А я думаю, что человек не изменился со времен Моисея ни на йоту, то есть он не стал ни лучше, ни хуже.

Л. Карахан. Но если человек не изменился со времен Моисея, то в таком случае все мы и сегодня люди Завета?

В.Г. Сорокин. Ну, может быть, не со времен Моисея, а со времен Тутанхамона. Но статус человека не изменился совершенно. Он ничего пока не прибавил к исходному. Хотя лично для себя я не вижу в этом никакой проблемы. Правда, быть может, у меня достаточно ограниченный взгляд на наше существование, в котором присутствует элемент заброшенности: каждый вынужден проживать, проходить через время и пространство и отвечать на вопрос «зачем?» Но я полагаю, что нет единого пути, универсального для всех. То есть все это сугубо индивидуальные проблемы, и высказываться на тему существования человека, на мой взгляд, так же абсурдно, как и на тему существования Бога. Потому что все подобные проблемы носят эмпирический характер и целиком зависят от внутренних движений души, и лично я не могу их артикулировать. А такие понятия, как, например, грехопадение, для меня не менее бессмысленная резиновая идеологема, чем тот же антисоветизм. Что это такое — совершенно не понятно.

Л. Карахан. Но делезовское разделение кажется вам правомерным? И как вы считаете, мы действительно утеряли возможность морального существования и существуем только в сфере эстетики, если ее понимать не как экзистенцию, а как абсолютно самодостаточную форму бытования культуры?

В.Г. Сорокин. Нет, мне кажется, это не совсем так. Каждый человек вынужден решать в жизни этические проблемы, и я думаю, что человек культурный никогда не будет смешивать эстетику и этику. Он их разделит. И проблема этики, морали вовсе не ассимилирована, не энтропирована эстетикой. Опять же, конечно, если речь идет о человеке вменяемом.

Л. Карахан. Ну хорошо, а если не учитывать ваш личный опыт, в пространстве культуры — у нас, на Западе — происходит все-таки отлучение человека, его проявлений, жеста, от посыла или нет?

В.Г. Сорокин. Ну, это другая проблема. Есть проблема существования человека в довольно жестких коридорах, например, массовой культуры. Те же поп-звезды, когда они уже сами себе не принадлежат. Они втянуты в определенный мир, который заставляет их делать вынужденные движения, они обречены изгибаться в свете направленных на них лучей. Майклу Джексону пришлось менять не только тело, но и выбелить кожу.

Л. Карахан. А параллельно ему приходится врать, что он болен, для того чтобы не оскорбить десятки миллионов черных.

В.Г. Сорокин. Да, такой человек и не может показаться на улице в собственном обличье, случайно встретиться с кем-то. Он должен совершать множество вынужденных, неотвратимых телодвижений. Но это уже личные проблемы конкретного человека — где провести границу между собственной экзистенцией и внешним миром.

Есть люди, которые полностью растворяются, становятся просто фантомами масс-медиа, то есть вся их личная жизнь настолько эстетизируется, что они становятся куклами. Причем это касается не только звезд массовой культуры, но и известных литераторов, известных художников. Я видел фильм о Бойсе, где он на кухне со своими дочерьми варит какие-то овощи, готовит обед. Но и в таком сугубо приватном деле он ни на секунду не забывает, что он Бойс. Я думаю, что даже когда он совершает акт испражнения, все равно внутренне осознает его как бы совершенно бойсовским. Такой человек в каком-то смысле становится куклой, полностью зависимой от внешнего, то есть от той эстетической игры, в которую он влип. И результат всего этого плачевный.

Для меня это тоже довольно серьезная проблема. И я очень ценю людей, которые находили в себе силу воли и вырывались из такого плена. Их довольно мало: Марсель Дюшан, Альберт Фишер, Сэлинджер, который замуровал себя в бункере и прекратил контакт с миром. Все они как сильные личности, чувствуя большую угрозу для собственной экзистенции и для собственного искусства, делают максимально резкие движения, чтобы оставаться людьми.

Л. Карахан. В ситуации диктата масс-медиа что первично? Фантомное существование

художника вызвано тем, что появились такие средства, или сами эти средства возникают потому, что человек слаб, поддается искушению, а техника просто способствует его новой жизненной стратегии?

В.Г. Сорокин. Конечно, все эти средства изобретены человеком, но тут бессмысленно выяснять, кто старше — курица или яйцо? Я думаю, что разделение: человек и его образ, имидж — всегда существовало. И такое понятие, как харизма, держалось на нем. А сейчас в наше индустриальное время просто все это приняло нормальные индустриальные формы. То есть человек как бы идет работать на завод и становится к конвейеру. Ну, конечно, он делает выбор, и безусловно ответственность лежит на нем. Но по сути для меня здесь все ясно.

Л. Карахан. Если Майкл Джексон не сознательный участник этого процесса, а в каком-то смысле заложник, тогда возникает вопрос: заложник чего? Этих обстоятельств или более серьезной большой игры — исторической, космической, в которую он, как вы говорите, влип?

В.Г. Сорокин. Насчет космической или исторической игры я ничего не могу сказать, потому что у меня нет сквозного метафизического ви́дения этой проблемы. Сейчас Майкл Джексон просто заложник этого механизма, он как бы встроен в него, и в свою очередь механизм уже не может без таких, как он. И если тот же Майкл Джексон хотя бы в чем-то из него выпадает, это грозит гибелью им обоим. И здесь довольно серьезная зависимость.

Л. Карахан. Володя (*В.В. Сорокину*), а что вы думаете о подобной зависимости художника в современной культуре?

В.В. Сорокин. Честно говоря, я не могу воспринять массовую культуру как культуру. Поймите правильно. Я не могу видеть искусство там, где его нет. Науку некоторую в этом я вижу. Наверное, и в самом деле интересно разбираться в том, как образуются некоторые психологические, парапсихологические феномены, как действуют архетипы масскультуры и как они влияют на своих творцов. Но сама масскультура состоит для меня из элементов, которые не складываются в нечто единое. И я ничего не могу с собой поделать. Уж не знаю, что здесь — быть может, многолетнее занятие метафизикой сказывается. То есть при желании можно экспериментировать хоть с самой иконой. Мне показывали компьютерные модели многоуровневой изотопной раскладки иконы Владимирской Божьей матери. Однако в ней даже при таком математическом разложении удается увидеть целостный мир. А в произведении масскультуры все распадается на какие-то континуумы, на какие-то узоры, пятна. И эти пятна я никак не могу воспринять как феномен культуры. А истинное произведение искусства — это всегда что-то целостное. И только когда психологический континуум подсознания разрывается духовным, волевым усилием, тогда рождается то, что я могу воспринять как явление целостное. Иначе все это вопросы скорее не культурологии, а психологии. Я думаю, что современная масскультура существует в основном в этих измерениях, но ведь она и всегда в них пребывала, и в каком-то смысле можно сказать, что в эллинистическую эпоху Римской империи не очень сильно отличалась от того, что происходит сейчас. Конечно же, в ней было меньше техницизма, но сам принцип разложения целостного произведения культуры, как следствия некоего духовного акта, на составляющие психологического порядка — тот же. Отчасти такое было и в эпоху Возрождения, и в начале нашего века в России, когда, казалось бы, к тому никаких внешних предпосылок не было, только духовные. То есть это какой-то феномен, который периодически повторяется. А чем больше мы будем проникаться пресловутой машинной цивилизаций, тем будет больше внешних предпосылок для такого развития. Что тут скажешь? Для меня это очень закономерный процесс.

Л. Карахан. А что вы думаете о сберегающих стратегиях? В нашей ситуации имеет какую-либо ценность изоляционизм, отстранение от узоров и пятен, которые сегодня оказываются гораздо более навязчивыми, чем в эпоху эллинизма?

В.В. Сорокин. Это очень личностные вопросы, скорее относящиеся к конкретному человеку и в основном к такому, который способен выйти за рамки среднестатистического существования. В известном смысле существование человечества всегда определяется уровнем массового сознания. Мы все живем теми или иными мифами, никуда от этого, к сожалению, не уйти. Народ в целом никогда не освободится и от каких-то национальных мифологий. Они есть даже в тех странах, где 95 процентов населения числят себя христианами — и в Соединенных Штатах, и в Скандинавии... Преодолеть подобный уровень сознания могут сравнительно немногие.

В Библии говорится о двух формах бытия — святое («кадош»), буквально это переводится как «отделенное», и все остальное («холь»), тоже как некая целостность, которая по определению не свята. И, с библейской точки зрения, не нужно пытаться низвести это святое к этому обыденному или обыденное возвысить до святого — нормальное бытование мира, по крайней мере до конца времен, всегда будет связано с этим различием.

В каком-то смысле я представляю отношения духовной культуры и обыденной культуры именно так. Масскультура — это та самая форма обыденности, «холь», и лучше человеку жить в ней, чем из нее выламываться, если он не в состоянии обрести «кадош». В данном контексте я называю святостью не только то, что вкладывает в это понятие Церковь, но и тот духовный вектор, который позволяет человеку быть до конца религиозным. Я не имею в виду обязательно христианина. Европейский экзистенциалист ведь тоже человек верующий. В Книге Иова мы находим многое из того, что через две тысячи лет с небольшим проявится в европейском экзистенциализме.

В общем, на мой взгляд, если человек не способен подняться до такого уровня святости, пускай лучше остается в плену обыденности, в плену массового сознания. Ведь если и оно ломается, возникает идеология, что во сто крат хуже. С другой стороны, единственно сберегающим моментом здесь, как мне кажется, может быть только анализ современной культурной ситуации с точки зрения психологии и метафизики. То есть нам должны быть хорошо известны те механизмы, которые действуют при зарождении такого феномена, как масскультура. Однако этот вопрос хотя и актуальный, но скорее все-таки научный. Что же касается личного отношения, то человек, который живет внутри мифа, не стремится его осмыслить извне, не пытается на его основе выстраивать какие-то религиозные и философские концепции. А если начинает выстраивать, значит, мифу конец.

Л. Карахан. У каждого времени существуют свои излюбленные мифы и даже некие мифологические цепочки, которые отвечают потребностям момента. Какие мифы, на ваш взгляд, господствуют сегодня у нас, в Европе, в мире?

В.В. Сорокин. Да, есть какие-то общие установки. Если же говорить о Европе, то здесь уже давно господствует миф конфуцианства, который может рядиться в разные одежды, но, строго говоря, сам миф-то всегда один и тот же. Конфуцианство обычно рассматривают как некую этическую или политическую систему. Но это религия моего социума, моей социально-экологической ниши, в которую непременно входят и культорологические аспекты, описания такой ниши. Этот миф существовал и у нас все семьдесят лет советской власти, к сожалению, осложненный идеологией, которая извращала в нем именно его естественное, здоровое, массовое начало. Когда люди пытаются от него уйти, возникают какие-то чудовищные перекосы. И тогда даже свобода, равенство и братство могут стать утопией, в которой все хорошо, как и во всякой утопии, кроме одного: она неосуществима.

Человек, который живет внутри мифа, скорее всего так и будет жить. Тот, кто не живет в нем — не впустит миф в себя: в свою душу, в свое сердце. Наверное, это и есть то, что вы называете сберегающими стратегиями, или иначе — способом выживания, духовного выживания. Например, если я сейчас начну впускать в себя все, что навязывает мне телевизор, я тогда, наверное, не смогу нормально причаститься. Значит, уже по определению лично я телевизор выключу. Но, конечно же, понимаю, что для кого-то другого такой выход противоестествен. Пока человек не придет к необходимости молиться и причащаться, он будет смотреть этот телевизор, и боюсь, что это неизбежно.

Л. Карахан. Я допускаю, что с телевизором можно как-то разобраться: не включать, не покупать... хотя это тоже определенное отстранение, «стратегия бункера». А как быть с тем, что буквально разлито в воздухе, с теми образами, имиджами, которые отделены не только от своего человеческого прототипа, но и от электронного носителя, средства доставки, — с теми *бесподобными* образами, которые перемещаются как фантомы и настигают нас помимо нашей воли? Ведь мы уже не в XIX веке, где писатель был главной фигурой культурного космоса. Его место заняла фотомодель — фактура, отлученная от экзистенции. Даже актерский имидж меркнет сегодня рядом с имиджем фотомодели — этой и в прямом, и в переносном смысле голой телесности. Как тут дистанцироваться, как не впускать в себя то, что вторгается так бесцеремонно?

В.Г. Сорокин. Да, ситуация сильно влияет, но культура, начиная уже с 60-х годов, научилась обращаться с новым материалом.

Многие художники сделали на этом свою карьеру, тот же Уорхолл. Однако я не вижу во всем этом никакой трагедии. На меня, к примеру, может влиять все что угодно, мои тексты могут изменяться, я буду по-разному писать, но при этом всегда ощущая четкие границы, где я кончаюсь телесно и где начинается мир бумаги, покрытый типографской краской. То есть все внешнее может стать моим внешним. Вот и все. Но, быть может, для меня это так, потому что я литератор, и мое тело не задействовано в процессе письма. Конечно же, другое дело люди, которые работают при помощи тела.

Л. Карахан. А для вас это существует как проблема творческая? Когда вы начинаете писать, видимо, возникает некий разрыв между тем, что вы видите, скажем, по телевизору, и листом бумаги, но свободны ли вы внутренне? Можно, как Сэлинджер в бункере, стараться загасить в себе причастность общей ситуации, а можно, как Уорхолл, позабавиться причудами времени. Что вам ближе?

В.Г. Сорокин. Я всегда разделяю внутреннее и внешнее, поэтому внешние потоки касаются только меня внешнего. И я легко могу получать удовольствие от любого визуального феномена, от любого фильма, от любого клипа, от того же заседания Верховного Совета, которое воспринималось как спектакль. Я уже давно выработал в себе чисто эстетическое переживание всего внешнего. Так что мой внутренний мир это не задевает. Я вижу, что телевизор, как пузырь, на поверхности которого чередуются какие-то цветовые пятна. И я могу только сказать, что сегодняшняя комбинация этих пятен занимательна, а вчерашняя не вызывала удовольствия.

Л. Карахан. Володя (*В.В. Сорокину*), а для вас удовольствие — тоже критерий?

В.В. Сорокин. Честно говоря, мне никогда не приходилось думать об удовольствии с этой точки зрения. То есть прежде, когда я жил как буддист, мне этот принцип был понятен: удовольствие как некий аналог экстаза (названия его различны, смысл один). Причем экстаз я имею в виду не творческий, а созерцательный. И, действительно, его можно получать от чего угодно. Называть это удовольствием можно только, если вкладывать в такое понятие достаточно широкий смысл. Если понимать наслаждение не по-эпикурейски (позднее эпикурейство — это в основном гедонизм), а по-эпикуровски, то есть прежде всего как внутреннюю отстраненность от мира, выход за пределы экзистенции, чего, видимо, хотел и сам Эпикур. В мире всегда больше гедонистов, чем стоиков.

Для буддиста (любой из буддийских школ), чтобы произошел разрыв с экзистенцией, в которой он пребывает, нужно так или иначе побывать в пограничной ситуации. Что к ней может привести — это уже другой вопрос. Есть разные варианты достижения этого состояния. В одних школах в него входят через упражнения психологического порядка, в других просто палкой по голове бьют. В третьих школах, в основном дзэн-буддийских, используют произведения искусства — музыку, определенным образом написанную, поэзию, определенным образом ритмизированную. Знаменитые хокку служат как раз для этого.

Европейский экзистенциализм в значительной степени — тот же буддизм. Бердяев, например, в «Самопознании» признавался, что для него главным было не то, что́ он написал, а то, что пережил от самого процесса писания. Буддист назвал бы это состояние — сатори. В каком-то смысле это просветление. С другой стороны, все буддийские школы активно предостерегают от того, чтобы оно не становилось своего рода наркотиком. Эта опасность всегда подстерегает буддиста, если он хочет обрести просветление мгновенно — от чтения или писания хокку, от слушания музыки... В конце концов любой выход за пределы экзистенции предполагает то, что мы пребываем в пограничном состоянии, из которого можно либо взлететь вверх, либо упасть вниз. Большинство мистиков во все времена это очень хорошо понимали. Весь вопрос в том, сумеем ли мы удержаться в таком состоянии. В древних мистериях это называлось испытанием великой бездной, над которой зависаешь, и если удержишься — пойдешь вверх, если сорвешься — полетишь вниз.

Л. Карахан. Хайдеггер называл это «ужасом бездны».

В.В.Сорокин. А вот в христианстве есть такие вещи, как, например, таинства, которых нет ни в буддизме, ни в других мистериальных религиях. Хотя даже в самом христианстве литургические формы, служащие обрамлению этого таинства, настолько разнообразны, что люди, привыкшие к какому-то определенному обряду, просто органически не могут воспринимать иные культовые формы. В этом смысле буддизм — учение вполне надконфессиональное, так же как и мистериальные религии. Конечно же, одно

дело — мистерия египетская, другое — мистерия пифагорейцев. Одно дело буддизм тибетский, другое дело — китайский, третье — японский. Тем более буддизм европейский. Все это очень разные по форме вещи, а по сути очень близкие. Общее у них — только некое духовное, психологическое состояние. Больше ничего. И в этом смысле я думаю, что, например, буддистами были многие люди, которые себя таковыми и не считали.

В.Г. Сорокин. Но ведь не все китайские поэты были монахами, и не все были профессиональными буддистами. Большинство из них были светскими людьми и вели далеко не праведный образ жизни, как тот же Лейбо. А создавали совершенно замечательные стихи.

Л. Карахан. На Востоке в основном все поэтические каноны так или иначе определялись буддийским мироощущением. И в этом смысле даже светская поэзия создавалась по этим канонам, в этих традициях.

В.В. Сорокин. Строго говоря, основополагающие каноны восточной поэзии — это порождение прежде всего японской (но не без влияния китайской) дзэн-буддийской культуры. Более того, если признать искренность того, что говорит Бердяев в «Самопознании», то все его писания — тоже хокку, только очень развернутые и соответствующие русской традиции. Пьесы Сартра в известном смысле — тоже. И немало из того, что сейчас происходит в России, действует по этим законам, хотя многие забывают об опасности, что даже такая созерцательная вещь, как хокку, не должна превращаться в наркотик, иначе перестанет отвечать своему назначению и даже своему названию.

Но все это вряд ли можно назвать удовольствием. Тем более сейчас лично мне не приходится испытывать ничего подобного. Сейчас у меня иные духовные встречи, иные переживания, иной опыт, который безусловно коррелируется с тем, что было прежде, и я, придя к Христу, не собираюсь пинать ногами то, через что прошел раньше. Надо только правильно осмыслить и понять, что же это было. Ведь безусловно существует какая-то связь между теми встречами, которые есть сейчас, и теми состояниями, которые были тогда. Я не могу назвать их встречами, то было скорее предуготовление, подготовка. Весь буддизм в сущности — это подготовка встречи с Тем, кого не назовешь. Вернее, человек, искренне живущий как буддист, не может назвать, потому что не решается определить неопределимое. Так же как и язычник. А вот когда эта Встреча действительно происходит и открывается Лик, который раньше себя не открывал, это, конечно, совсем другой духовный опыт. Но это уж тем более нельзя назвать удовольствием. Хотя, наверное, что-то похожее испытываешь от беседы с человеком, духовно тебе близким, однако я скорее назвал бы такую встречу духовной работой.

Л. Карахан. Есть в современной культуре и такая популярная категория, как соблазн. Играет ли он какую-то роль в провокации удовольствия? Можно ли сказать, что удовольствие от клипа или заседания Верховного Совета — это уступка соблазну, и в этом смысле шаг за черту, маленькое преступление?

В.Г. Сорокин. Для меня соблазн — это не культурная категория, то есть не эстетическая, а этическая, связанная с телесностью. Поэтому я могу говорить не о соблазне, а о тяготениях. Лично меня притягивает качество работы, иногда я смотрю какой-нибудь клип и вижу, что он очень хорошо сделан. Можно называть или не называть это удовольствием, но это засасывает, энтропирует, так как мой отстраненный, словно сканирующий взгляд сразу замечает гармонию вещи.

Я не могу выделить нечто конкретное. Но если пытаться сформулировать, что́ для меня является важным и полезным в искусстве, то лучше Хармса не скажешь. Он говорил, что ценит в любом художественном произведении «чистоту внутреннего строя». То есть главное, чтобы в любом тексте, фильме, картине была автономная гармония, качество вещи. И это единственное, что лично меня радует. Поэтому, к примеру, «Кубанские казаки» мне гораздо приятнее фильмов Тарковского, в которых, на мой взгляд, какая-то каша, так как теряется структура, нарушается все та же чистота внутреннего строя. А она должна быть везде. Ее можно найти даже в жэковском объявлении. А вот в текстах Достоевского ее нет. Зато у Чехова есть.

Л. Карахан. Но разве при известной шероховатости письма, композиционной неустойчивости в текстах Достоевского нет глобальной внутренней гармонии? Может быть, ваш отбор идет все-таки поверх качества вещи? Видимо, оценивая для себя то или иное произведение, вам важно не только, *как* оно сделано, но и *что* за этим стоит?

В.Г. Сорокин. Нет, все-таки *как*. Я вижу структуру вещи, то есть я вижу *как* и не вижу *что*. Вот в чем дело. При этом я гово-

рю только о сенсорике, а другой человек, быть может, скажет наоборот: что Достоевский — это цельность, а «Кубанские казаки» — просто картон и вообще не искусство. Конечно, у меня, как и у всех, свои представления о гармонии, но ведь находятся люди, которые совершенно так же оценивают все эти вещи, когда критерии совпадают.

Л. Карахан. У вас много единомышленников?

В.Г. Сорокин. В конце семидесятых я вошел в круг эстетических единомышленников, как мы его называли, круг «взаимного чтения»: Лева Рубинштейн, Илья Кабаков, Андрей Монастырский... По этому «кругу» ходили одни и те же тексты, и все мы занимались удивительно похожими вещами. В рамках нашей эстетики у всех было, на мой взгляд, правильное отношение к миру, который делился на живой и неживой. Неживой мир доставляет художнику какое-то удовольствие, позволяет ему выжить и чем-то занять руки. Для меня творчество всегда было родом наркотика. Как говорит Пригов: пока пишу — все нормально, только подниму голову, так ужас наваливает. Ужас мира. Имеется в виду не именно советский мир, а просто реальный, патологический мир. Отношение к нему у нас было очень здравое. В этом смысле у меня никогда не бывает угрызений совести, что я делаю что-то плохое, потому что для культурного человека есть разделение жизни и искусства. Весь Запад держится на таком разделении. Мне вообще кажется, что людей здравых становится все больше. И, по-моему, такое чистое, нормальное отношение к миру постепенно завладевает людьми и здесь, в России.

Л. Карахан. А какова читательская реакция на ваши тексты? Существует ли обратная связь?

В.Г. Сорокин. Для меня это загадка.

Л. Карахан. Однако находятся люди, которые хотят печатать вашу прозу, ставить ваши пьесы в театре?

В.Г. Сорокин. Да, но то уже проблемы этих людей, а не мои. Я же сам никогда никому не предлагаю печатать свои вещи. Я их никогда никуда не ношу. Обычно вдруг приходит человек и говорит, что ему почему-то это интересно...

Л. Карахан. И все-таки эти люди, которые берут ваши тексты и читают, абсолютно вас не интересуют? Их восприятие не служит для вас каким-то отражением собственных проблем? Вы абстрагируетесь от тех вопросов, которыми они заняты?

В.Г. Сорокин. Я никогда вообще не учитывал читателя. У меня нет никакой обратной связи. Может быть, это следствие того «круга», о котором я говорил, потому что у нас практически не было читателей. Парадоксальная вещь: когда «круг» стал расширяться, оказалось: то, что мы делали, еще кому-то нужно. И таких людей немало. Что для меня было полной неожиданностью. Хотя я могу, конечно, предположить, что формула Хармса близка и другим людям, которые понимают: вот этот текст (если только это не функциональная, служебная записка) — не просто текст, он предназначен для получения удовольствия.

Л. Карахан. А с текстом, который вы сами создаете, отношения возникают такие же, как, предположим, с телеизображением? Есть ли все-таки что-то личностное, драматичное? Или это тоже чисто эстетическое впечатление? Ведь когда пишешь, перечитываешь?

В.Г. Сорокин. Да, перечитываешь, но это перечитывание не распространяется на уже опубликованное. Я очень хорошо помню, что когда получил первую свою книгу, напечатанную в «Синтаксисе», то вдруг увидел вещь, которую ну никак не мог назвать своей. То есть все, что набрано на бумаге или даже написано, принадлежит внешнему миру, и я уже ни в какой мере не волен называть это своим.

Л. Карахан. Если ваш текст принадлежит внешнему миру, то в каких отношениях он находится с тем же Майклом Джексоном, с телеклипом, как вписывается в общекультурный контекст, как рефлексируется в нем?

В.Г. Сорокин. Все по тем же законам внешнего мира. Но я вижу только десятую часть этого процесса. И это уже совершенно не мое дело.

Л. Карахан. А все-таки существуют ли для вас какие-то популярные актерские имиджи, которые чем-то привлекают или отталкивают, но сообщают нечто содержательное, ориентируют во времени? Или эта ориентация в современном культурном пространстве никак не связана с лицами актеров, с героями кино, телевидения, поп-музыки?

В.Г. Сорокин. Быть может, я как-то рано состарился — уже к началу семидесятых, но многое из того, что сейчас является знаками современности, все эти новые лица, новые образы на меня не действуют так, как они действуют на людей более молодых, на моих дочерей, например. Хотя многие мои ровесники более живо реагируют на нынешних героев. А я вот сегодня утром включил те-

левизор и увидел «Карнавальную ночь». И лишний раз убедился, как просто притягивает поразительное актерское мастерство Ильинского и Филиппова. Я думаю, все это довольно тривиальная проблема: у каждого поколения есть такие ключевые образы, за которые оно держится. У поколения наших родителей это довоенные фильмы и т.п.

Л. Карахан. Но хоть что-то из современных популярных произведений доставляет удовольствие, о котором вы говорили? Ведь телевизор дома каждый день работает. И хочешь ты или не хочешь, все равно весь этот информационный вал начинает проникать в сознание. Можно от этого абстрагироваться и настраиваться на что-то другое, о чем говорил Володя (*В.В. Сорокин*), но тем не менее какие-то сигналы проникают в тебя.

В.Г. Сорокин. Безусловно. Но у меня вообще отношение к массовой культуре было всегда игровым. То есть я смотрю на нее чисто эстетически. И так же, как получаю удовольствие от «Кубанских казаков» или «Твин Пикса» Дэвида Линча, могу получить удовольствие от поп-группы «Комбинация». Мое удовольствие носит чисто поп-артистский характер. В каждом конкретном случае я вижу специфическую эстетику, которая совершенно чужда многим другим эстетическим принципам. Но я умею получать от всего этого удовольствие. Вот вы любите сталинские фильмы?

Л. Карахан. «Люблю» — не то слово. Они сегодня завораживают. Но ведь не так, как фильмы Линча. Это все разные типы того, что вы называете удовольствием.

В.Г. Сорокин. Разные. Но сам принцип обращать все в удовольствие один и тот же. Я вот, например, никогда не смотрю телевизор серьезно. Ну, кроме сугубо функциональных информационных программ. А все остальное воспринимаю чисто эстетически.

Л. Карахан. Когда я смотрю сталинские фильмы, то погружаюсь в абсолютно замкнутую среду. Я могу затем выйти из нее и, как мне кажется, совершенно незатронутым жить дальше. То есть восприятие мое созерцательное. Меня греет сознание, что все это уже совершилось и существует как нечто законченное, внутри себя гармоничное. Когда я смотрю «Твин Пикс», то не воспринимаю происходящее, словно нечто от меня отдельное. Здесь я в открытом пространстве, вынужден быть внутренне активным и соотносить себя с действием. В каком-то смысле это гораздо более болезненный для меня процесс. А для вас все это на одной дистанции, в равной степени удалено?

В.Г. Сорокин. У меня очень развит механизм разделения этики и эстетики. Там, где кончается моя телесность, начинается эстетика, то есть все, что связано с моим телом, с прикосновением к другим людям, — область этики. А буквы на бумаге, вот стакан, вот ручка — это же все неживое. Чисто эстетический мир.

В.В. Сорокин. Если я вас правильно понял, и другая личность принадлежит сфере эстетического? В каком-то смысле за пределами вашей телесности — вся Вселенная.

В.Г. Сорокин. Нет. Личность — это другое тело. Это я учитываю. А стакан — это же не тело.

В.В. Сорокин. А какие критерии тела и не тела?

В.Г. Сорокин. Вот телевизор, а вот вы сидите. Если я ударю по телевизору, ему не будет больно. Но если я ударю вас, вам будет больно, вы это почувствуете.

В.В. Сорокин. Значит, опять же все дело в человеке?

В.Г. Сорокин. Ну да, конечно.

Л. Карахан. Это для вас и есть разделение этики и эстетики? Эстетика то, что неживое, то, чему не больно?

В.Г. Сорокин. Да.

В.В. Сорокин. Но эстетика в том виде, в каком она сегодня существует, оказывает воздействие на живое, предположим, на ту же технику письма?

В.Г. Сорокин. А техника письма — это тоже не живое.

В.В. Сорокин. И как же вы рефлексируете свой творческий процесс?

В.Г. Сорокин. Как эксперимент.

Л. Карахан. Но вам не кажется, что в таком однозначном разведении — это живое, это неживое — неминуемо упрощение?

В.Г. Сорокин. Но если не производить такого жесткого разделения, то трудно работать. Все смешивают искусство и жизнь, и получается каша, путаница.

Л. Карахан. Иными словами, вы полагаете, что путаница возникает от привнесения этики в эстетику. Меня же, честно говоря, озадачивает та путаница, которая возникает от жесткого, какого-то механического *разделения* этики и эстетики. Володя (*В.В. Сорокину*), вы говорили мне, что читали и «Пельмени», и «Очередь». Как вам кажется, ставят ли эти произведения Володи (*В.Г. Сорокина*) определенный диагноз нашему образу жизни?

В.В. Сорокин. В этих текстах — ситуация абсурда, в которой мы все так или иначе существуем. Она воспроизведена просто замечательно. Но я не знаю, было ли у вас при этом стремление поставить диагноз. Скорее — желание набросать несколько «цветовых пятен», максимально приближенных к тому, что мы видим, и посмотреть, что из этого получится.

В.Г. Сорокин. Мне трудно говорить о своих вещах, потому что я, к сожалению, не могу отождествиться с читателем и разглядывать их со стороны. То есть я не могу дать вразумительный ответ, зачем я всем этим занимаюсь.

В.В. Сорокин. Просто так получилось?

В.Г. Сорокин. Да, просто так получилось. Хотя есть соображения более прагматические. У меня до того, как я начал писать, было довольно много травм, и я очень сильно заикался. Но как только стал всем этим заниматься, почувствовал себя более или менее уверенно. То есть меня вполне удовлетворяет мотивация, что мое писание — это просто терапия, которая позволяет мне как-то существовать. Психически. А сейчас даже и материально.

В.В. Сорокин. То есть вы оказались сами для себя в своем роде психоаналитиком?

В.Г. Сорокин. Отчасти, потому что кто же может увидеть себя со стороны.

Л. Карахан. Володя (*В.В. Сорокину*), как, по-вашему, подобная писательская стратегия как-то соотносится с общими сегодняшними устремлениями искусства?

В.В. Сорокин. Мне трудно сказать. Но, видимо, культура действительно воспринимается сейчас многими как терапевтическое средство. Строго говоря, то, чем занимается сейчас огромное число деятелей культуры, — работа психоаналитика, поэтому мы очень часто находим себе отдушину в телевизоре. Он стал собеседником, от которого никуда не уйти. Потому что так легче. Сегодня, если психоаналитик обнаруживает в подсознании пациента причины его комплекса, он может не просто проговаривать их, а моделировать некие жизненные ситуации. Но если учесть психологическое состояние народов, которые живут в России, то становится понятным, что модифицировать его духовные и интеллектуальные качества — работа сейчас крайне нужная. И мне представляется, что очень многие существующие проявления нашей культуры (по крайней мере, в России) имеют откровенно терапевтический смысл. Однако беда в том, что наряду с правильной терапией может быть и терапия, вредная для человека. А сами эти метания от одного к другому — как правило, взрывы нашего совершенно неочищенного подсознания. Ведь психоанализ в известном смысле — это паллиатив покаяния. Язычник заменяет его раскаянием, сожалением о том, что было, без глубинного понимания причин, без обращения к Тому, кто эти причины мог бы устранить. И, видимо, с этой точки зрения психоаналитический аспект в нашей культуре неизбежен. Однако если заниматься такого рода терапией спонтанно, стихийно и авторитарно, как зачастую и делается, то в конце концов можно только навредить и человеку, и обществу. Наверное, я несколько пессимистично на это смотрю, но, знаете, мне приходилось видеть рисунки душевнобольных...

В.Г. Сорокин. Совершенно замечательные.

В.В. Сорокин. Да, *по-своему* они действительно замечательные, так как здесь срабатывает механизм подсознательного действия. Ведь мы живем в некоторых психофизических потоках, имеющих и некие особые метафизические измерения. Я дилетант в том, что касается физики, и современную концепцию энергоинформационного обмена знаю довольно поверхностно, но мне думается, что некоторая взаимосвязь между тем, что называют «коллективное бессознательное», и самой реальностью все-таки есть. До сих пор непонятно, как первобытные художники рисовали то, что они видели вокруг себя. Мы знаем, как хорошо и точно компьютер может изобразить любой график и не только на экране, но и капельным методом на листе бумаги. Секрет тут в том, что изображение точечное. Наносится не линия, которая может быть искривлена, а мельчайшие капельки красящего вещества. И сам акт нанесения этой капельки всегда целостен, поскольку ее в силу размеров невозможно размазать и — благодаря точности заданного импульса — поставить не в то место. И, видимо, то, что делали первобытные художники — это как капельные рисунки. Когда действовало все подсознание в целом, когда работало коллективное «мы» таким методом впрыскивания отдельных психологических фактов в подсознание автора. И он изображал то, что изображал, точно, верно. Одна беда, художник не отдавал себе отчета в том, что делает. Так и душевнобольные прекрасно что-то рисуют, а потом могут терять в этом себя.

К сожалению, очень часто мы имеем дело и с двойственным самосознанием современ-

ной культуры. С одной стороны, это действительно терапия, быть может, кого-то избавляющая от каких-то комплексов, даже, как вы говорите, от заикания. И слава Богу, что это удается. А с другой стороны, очень многие люди с головой погружаются в этот не совсем реальный мир. Ведь и театр, и кино, и телевидение действительно порождают параллельные реальности. И, наверное, отношение к этому как к терапии вполне закономерно, но, видимо, тут нужен очень высокий уровень абстрагирования. То есть человек, который получил исцеление через такое самораскрытие, должен потом внутренне как-то от этого своего эмоционального выброса отстраниться — дабы окончательно выздороветь. Однако далеко не каждому это удается, исцеляются немногие, и, к сожалению, болезнь прогрессирует, становится хронической. И тогда человек погружается во все это снова и снова, и те же самые, казалось бы, изжитые комплексы возвращаются в удвоенном, утроенном, учетверенном виде. По-своему эта ситуация вполне естественна, но своей естественностью и опасна.

Л. Карахан. А как вы относитесь к тому, что два Владимира Сорокина, уже встречавшиеся на страницах нашего журнала, сошлись теперь в живом диалоге? Это тоже ситуация, опасная своей естественностью? Ведь мы подыграли ей только тем, что решили ею воспользоваться, — она сложилась как бы непроизвольно, сама собой. Смущает ли вас она?

В.Г. Сорокин. Может быть, потому, что я по природе своей не персонажный человек и никогда не получал удовольствие непосредственно от телесной игры, то вначале — да, я чувствовал смущение. Ситуация настолько литературна, что начинаешь ощущать себя персонажем, а это довольно неуютно.

Л. Карахан. Но разве в этом нет ярко выраженного эстетического момента, «чистоты внутреннего строя»?

В.Г. Сорокин. В чем?

Л. Карахан. В таком вашем зеркальном соединении. Ведь ничего не прибавишь, ничего не убавишь — чистая симметрия.

В.Г. Сорокин. Ну да. Но ведь это же помимо нас. Это не рукотворная вещь.

Л. Карахан. Володя (*В.В. Сорокину*), а для вас эта ситуация тоже неудобная?

В.В. Сорокин. Я не могу сказать, что это как-то бы меня смущало или вызывало дискомфорт. Я очень спокойно отношусь к таким вещам. Для меня это — просто встреча, Богом данная встреча с Богом посланными людьми. Нечто естественное, нормальное.

Л. Карахан. У вас здоровая психика.

В.В. Сорокин. Надеюсь. С другой стороны, должен сказать, что у меня в жизни было очень много встреч с людьми самыми разными. Наверное, поэтому ничто не удивляет. В свое время приходилось общаться и с хиппи, и с йогами, и с буддистами, и со многими другими. Тем более что я учился в Университете дружбы народов и там приходилось общаться достаточно тесно с людьми разных культур, разных традиций, разных религий. Я всегда старался радоваться всем этим встречам. И это чувство сохранилось до сих пор.

Л. Карахан. Я понимаю, что Университет дружбы народов — это серьезный и поучительный опыт. Но как все-таки быть с той игровой, зеркальной ситуацией, в которой, поверьте, не по личному коварному умыслу, а по велению времени мы помогли вам оказаться? Как отнестись к этой подначке?

В.В. Сорокин. Подначке? Нет, я как-то совершенно этого не чувствую, хотя понимаю, что встреча специально организована.

В культуре с давних времен существует такое мировоззренческое явление, именуемое диалогом. Понятно, что всякие диалоги, будь то книга Иова, будь то диалоги Платона или какие-то более поздние варианты — все это факты культуры. Но ведь культуру-то творят люди, поэтому важно то, что сегодня произошло между нами, а не то, сколь это было искусственно или естественно задумано и исполнено. Без воли Божией ничего бы не появилось и в одном журнале мы бы не печатались вместе. А раз уж так случилось, почему бы и не поговорить друг с другом? С человеческой точки зрения — это вполне естественно.

Литературная запись Татьяны Иенсен

Зара Абдуллаева

Шарко — Муратова: двойной портрет

«Долгие проводы» были поставлены в то время, когда Кира Муратова любила людей больше, чем животных[1].

Когда куклы еще лежали на законном месте в квартире, голый ребенок, хорошенький, «как кукла», торчал в окне, а не в капусте. Когда лошади, спроецированные со слайдов на дверь комнаты, были всего лишь картинкой из другой жизни, мечтать о которой так сладко в темноте. Тогда они еще не стали символом, так сказать, породы, артистизма, женского упорства и мужественного порыва. В то время как в последних «Увлеченьях» люди, люди, люди (хочется воспользоваться излюбленным муратовским повтором слова-смысла, жеста-действия), вышколенные режиссерской палочкой, уже не отбрасывают тени.

Очень соблазнительно с неспешной вальяжностью описать роль Зинаиды Шарко в «Долгих проводах». На нее в этом фильме можно только смотреть: как она поправляет шляпку, запахивает халат, прикуривает, судорожно гасит сигарету, устраивая пожар, душится, трижды поднимает на почте ручку — то есть как предмету, с которым она соприкасается, передается ее волнение, дрожь, нервозность... Так Феллини хотел снять великого клоуна Тото «стоящим, сидящим, в горизонтальном и вертикальном положении, одетым и обнаженным, чтобы и самому можно было хорошенько разглядеть его и другим показать, — в общем, снять так, как снимают документальный фильм о жирафах, например, или о каких-то фосфоресцирующих рыбках...»[2].

В своих ранних фильмах Муратова именно так снимала людей. Потом ее отношения с актерами стали сложнее. Но в чем-то самом главном — проще.

Она не породила шокирующую героиню, как, например, Панфилов. Не сломала, как Герман, заезженный образ артиста. Она мобилизовала ресурсы актрисы, зафиксировала подвижность самых разных состояний героини, как театральный режиссер закрепляет мизансцены.

Казалось бы, более традиционный, но — это очевидно сегодня — и более радикальный случай.

В «Долгих проводах» Шарко сыграла опасно хорошо. «Об одной актрисе, замечательно сыгравшей босоногую бабу в деревенской пьесе, популярная в свое время писательница как-то выразилась: «Теперь, что бы она ни сыграла, все равно скажут: ей босоногих баб играть»[3]. Счастье ли актрисы, что фильм пролежал на полке и ей более нигде не довелось совместить с таким лирическим воодушевлением психологическую подробность и рискованную эксцентриаду? По отдельности — было, и об этом надо сказать. Ведь Муратова нашла Шарко не в капусте! Хотя режиссер признавалась: «Если бы я сначала увидела Шарко в театре, я бы ее не пригласила»[4], что, может быть, и верно, но неправильно или преувеличено.

Муратова поставила на индивидуальность знаменитой неизбалованной актрисы с обыденно советской внешностью, но незаурядным cachet — голосом. Этот одинокий голос человека — капризный, набухший скандалом, заносчивый, сдавленный — своей интона-

---

[1] «В жизни я хотел поймать птичку, но как только поймал, разочаровался, так как мне сразу захотелось ее выпустить», — говорит на развалинах «Эльсинора» нищий принц, которого в фильме «Среди серых камней» сыграл С.Попов. — «Любовь — это стеснение свободы. Человек должен жить свободно и одиноко» — слова героя С.Говорухина, мужчины после нервного срыва, из того же фильма.

[2] Феллини Ф. Делать фильм. М., 1984, с. 139.

[3] Кугель А. Театральные портреты. Л., 1967, с. 246 — 247.

[4] Цит. по: Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет. М., 1988, с. 10.

ционной пластикой, достойной «театра у микрофона», изживал одиночество героини. Измученной, но держащей спину, замотанной, но следящей за собой женщины на грани изнеможения.

В этой роли Шарко можно только слушать.

На неповторимой интонации — прихотливой, с угрозой жеманства у Ю.Борисовой, своевольной и ломкой у О.Яковлевой, надтреснутой и музыкальной у А.Фрейндлих, в каждом случае, конечно, оперенной незабываемой чувственностью этих премьерш, обретали голос и стиль целые театральные направления.

Зинаиде Шарко предстоял другой — достойный, хотя не столь яркий опыт.

В «Долгих проводах» сошлось нереализованное.

Ученица Герасимова, Кира Муратова усвоила уроки работы с актером — дотошную азбуку ремесла, без которой это самое ремесло не преодолеть. На театре заповедь несуетного, сосредоточенного обращения с актером исповедовал Георгий Товстоногов. До Муратовой Шарко, всем известно, прошла огонь и воду товстоноговской закалки.

«Капитан тонущего корабля» — определил «зерно» ее Ольги в «Трех сестрах» Товстоногов. И — отчасти — сопутствующий совсем другим ролям призвук судьбы.

Так она читала Ольгу Берггольц. Очень просто, по ленинградски сухо, по-советски гордо. «Я крепче любила. Ты будешь богаче. Я так поделила».

Когда-то С.Юрский в телеинтервью сказал, что в своих работах на эстраде Шарко сочетает спокойствие объективного рассказчика и одновременно взволнованность героини. Несентиментальная чувствительность, нервность и природная стойкость сыгранных Шарко женщин очень рано сформировали динамичную цельность ее актерского образа.

Но обыкновенная драма Шарко — звезды местного ленинградского значения, хотя на «Пять вечеров» стрелой мчались из Москвы — в театре заключалась в том, что был невостребован ее надрыв, вернее, одержимость. Ограненная не строгостью аналитических трактовок Товстоногова, но трогательной эксцентричной нерасчетливостью. А ведь именно в театре был взращен ее небытовой лиризм, разбивающийся о быт, будни, долг и прочая, допускалась, как краска, ее тяга к рискованному рисунку.

Убежденный рационалист в сплочении ансамбля, Товстоногов укоренял индивидуальность каждого из своих актеров, исходя прежде всего из общих задач спектакля. Теоретическая подвижность амплуа его практикой не оспаривалась. Но при этом тщательно страховалась однажды угаданная доминанта актерской личности.

Понятно, что роль Женщины принадлежала на Фонтанке Т.Дорониной, лидерше вулканической породы с вкрадчивым, обжигающим шепотом. Хотя в спектакле «Скованные одной цепью» именно Шарко играла Женщину, то есть сексуальность, а в «Божественной комедии» — Еву, как вспоминают очевидцы, непокорную, самоотверженную, изящную.

Но не эти роли дали ей шанс на короткую легенду.

В «Долгих проводах», где место театрального ансамбля занял скрупулезно прописанный кинематографический фон с типичными лицами, случайными персонажами, Шарко, поставленная в центр, окрыленная доверием Муратовой, показала все, на что была способна, — от темы до техники, от манеры до стиля. Но и сверх того. Она сыграла капитана тонущего корабля, уязвленную совслужащую с набитыми сумками, то лихорадочно деятельную, то окаменевшую, провинциальную звезду в капроновых перчатках и вечернем платье «на змейке», как бы пародирующую настоящий секс-символ — Софию Лорен, чья фотография висит в ее квартире... Но главное — жалкую и недоступную девушку-женщину. В отличие от обертона амплуа девочки-женщины Ольги Яковлевой — и неопытную, и зрелую.

«Она довольно умная, только притворяется», — скажет о ней сын, второй протагонист сюжетной коллизии, в сущности, любовного дуэта, но без фрейдистского подтекста. На его неточном тонком замечании построены и их взаимоотношения, и «эстетика конфликта» разных исполнительских манер. Непрофессионального артиста Олега Владимирского, пассивно и бледно — безупречно резонирующего эскападам, преображениям Шарко. Театральной актрисы, отмеченной органическим чувством условного, неправдоподобного, с непринужденной точностью существующей в идиотически нелепых ситуациях, спонтанным поведением обнажающей психологическую сложность характера своей героини.

Зара Абдуллаева. Шарко — Муратова: двойной портрет

В легендарных «Пяти вечерах» на сцене БДТ, которые и сегодня с перехваченным дыханием вспоминает все оттепельное поколение, Шарко пела свой «гимн любви»: «Миленький ты мой, возьми меня с собой. Там, в стране далекой...» и т.д. Стремительное крещендо финала «Долгих проводов» — профсоюзного праздника с карнавальными лампочками на деревьях, огнями цирка, с феллиниевской маской в толпе, — снятого отстраненно и тревожно, подхватывает гитарный аккомпанемент лермонтовского «Паруса»: «Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?..»

В «Пяти вечерах» Шарко, зажимая душевную рану, надменно произносила: «Я хорошо жила, мне было много в жизни счастья, дай бог каждому». В «Долгих проводах» Шарко бросает в сердцах сыну: «Мне одной везде хорошо!»

А ведь человек рожден для счастья — верили скромные и гордые володинские идеалистки. И должен быть построен город, «где все будут счастливы», — усмехалась Муратова наивной и горькой надежде своих героев в «Долгих проводах».

В спектакле и в фильме Шарко (как сама Муратова в «Коротких встречах») сыграла женщин без мужчин, с погребенной, казалось бы, мечтой о личном счастье. Старого знакомца и возлюбленного фабричной рабочей в «Пяти вечерах» сыграл Ефим Копелян, чья надежность и мягкость зрелого мужчины постепенно растапливали ее колючую скованность.

В «Долгих проводах» партнером еще не старой, со следами увядания интеллигентки, исправно служащей в бюро технического перевода, стал ее сын переходного возраста, отравленный романтикой археологических экспедиций, бегущий от домашней и школьной рутины, от властной материнской опеки к далекому, когда-то их оставившему отцу. Красивому, успешному мужчине, которого на слайдах рассматривают поодиночке мать и сын.

Е.Копелян «в образе» сдержанного романтического героя, изгоя, бывшего лагерника, раскрывал в заскорузлой советской женщине женщину-звезду, отогревал до дна, до ее финального вздоха: «Лишь бы не было войны».

В «Долгих проводах» путь взросления от мальчика до мужа прокладывает идеалистка-мать, пустившая в ход все силы, все уловки и спасшая от гибели свою главную надежду. Верная женскому чутью, Шарко поверх любых разумных сомнений искупала (или даже компенсировала) романтику дальних странствий молодого человека. Сына, ответившего любовью за любовь.

Сыграв в «Коротких встречах», поставив себя между настоящим мужчиной с романтической профессией геолога В.Высоцким и Н.Руслановой с ее непуганым женским естеством, деревенской сметкой и некнижной преданностью, Муратова посмотрела на себя со стороны. Залив экранный холст белым светом, обесцветив живописный плотный кадр, Муратова одним визуальным касанием «озвучила» крупный план висевшей на стене покалеченной гитары, воспроизвела немой звук ее лопнувшей струны.

Тех женских струн, вибрацию которых уловил в ней залетный, самодостаточный и нежный друг. Тех, что затронул в «деловой женщине» Шарко Копелян — Ильин. Почувствовавший в ее жесткости — неуверенность, в озлобленности — обделенность. Как Высоцкий нащупал в убежденной твердости героини Муратовой — растерянность, в самозащите — трогательность. Как сама Муратова в «Долгих проводах» оценила в метаниях Шарко — целеустремленность, а в беззащитности — недрогнувший стержень.

Как на рубеже 50—60-х «Пять вечеров» ошеломили новой жизненной правдой, личной причастностью к каждому в зале и современной театральностью, так на границе 60—70-х «Долгие проводы» удивили открытием новой кинематографической реальности

3. Шарко в фильме «Долгие проводы»

с ее тягучим, напряженным, взрывным ритмом, вниманием к детали, с ее, казалось, изжитым, но все еще тлеющим противостоянием «личного» «общественному».

В «Пяти вечерах», вспоминал Юрский, Шарко играла пронзительно и строго. С достоверностью, видимо, усугубленной остротой зрительского сопереживания. В «Долгих проводах» она играла по-театральному резко и свободно. И ее вызывающий эксцентризм, смягченный ее же простодушным лиризмом, становился собственно содержанием фильма. Она играла женскую обиду, женское сиротство, беспомощность, кокетство и отчаяние с такой высокомерной самоотдачей, с такой ненатуральной чрезмерностью проживания, что — в буквальном смысле — добивалась разрешения сюжета, долгожданного признания в любви. Так сила искусства становилась, смешно сказать, равной силе любви.

Несколько лет назад Муратова, выступая против муратовщины, высказала о «Долгих проводах» неожиданную мысль: «Исчезло бывшее раньше у меня стремление к филигранности, мелкости рисунка. Меня теперь «Долгие проводы» не то что раздражают, но близко к тому. Это похоже на мое отношение к французским фильмам. В них есть всегда такая затхлость, надушенная затхлость... «Долгие проводы» были сделаны «как принято» делать «хорошее кино». Обставленные интерьеры, улицы — все это уже известно, — так ли, эдак ли, но есть традиции, как создавать здесь киносреду. Здесь торжествует понятие «хороший вкус»[5].

Согласна, что в «дурном вкусе» заложена, как бомба, великая новаторская сила. Помню многолетний рефрен М.Туровской, не устающей цитировать Брехта на близкую тему. Но освежающее спертый воздух «дурновкусие», лишившись освободительной энергии, изжив свой эстетический радикализм, сегодня, даже в поношенном прикиде от высокой моды, превратилось в элементарную безвкусицу или — в лучшем случае — бесстильное отсутствие какого-либо вкуса.

В таком климате, как завещал Всеволод Эмильевич в статье «Мейерхольд против мейерхольдовщины», «все теперь приходится пересматривать». И раннюю Муратову. И некоторые собственные нетривиальные замашки.

Настало время воскрешать тени забытых предков, умевших делать не только «плохое», но и «хорошее» кино. Не из-за ностальгических побуждений. Не из-за легкомысленной морали — урока молодым актерам. Не в укор артистам — баловням судьбы, сохранившим от своего прошлого великолепия лишь корочку звездного билета.

Теперь — почти из инстинкта самосохранения.

Речь, понятное дело, не идет о сравнении в пользу ранней Муратовой. Скорее, об игровом начале ее режиссуры, особом методе ее «игры с предметом» — персонажем-артистом.

Увлеченья снедают героев ее последней картины. Их безудержное примеривание масок — выбранных ролей, в которые они стремятся впасть или, кажется, уже вросли, их шарнирная пластика оживших марионеток материализуют «образ человека», который невозможно больше сымитировать — только выдумать! Офеллинить ироническим гротеском. Запечатлеть искусственность воображаемой жизни в сверхреальности кентавромахии — в цельном подходе к человеку и лошади (животному вообще). Скрепить обыденно-экстравагантными ситуациями, острым монотонным интонированием, вольным монтажом фотографии настоящих, из книжек, кентавров и галерею наездников; ощеренное улыбкой-гримасой лицо старой бесполой клоунессы и изнывающую карикатурными ужимками фантазерку-медсестру[6]; балетную грацию лошадиных «па» и балетную пачку артистки цирка с клоунским бантом на шее.

Парадокс муратовской привязанности к импровизации на заданную тему (прелестная частная деталь: плакат с «Черным квадратом» Малевича в заветной сказке о чувствительном милиционере), к максималистскому скрещению живого — мертвого, лица и маски (отважно запечатленному в фильме «Среди серых камней»), лирики и гротеска обусловлен скорей всего особым, постепенно изменившимся (оставшимся, однако, жалостливым и трезвейшим) взглядом режиссера на биологическую аномалию — человека, «социальное животное», которому она с некоторых

---

[5] Цит. по: Божович В. Кира Муратова. Творческий портрет, с. 15.

[6] Любопытно, что монологи о любви гипертрофированно неестественной Литвиновой рифмуются с романтическими фантазиями Любы, лирической героини фильма «Познавая белый свет», которую с неистовым, высоким простодушием сыграла Н.Русланова.

пор стала предпочитать животных как таковых.

Исчерпав свой вкус к «хорошему» кино, Муратова, начиная с «Перемены участи», познала роковое влечение к «интересным экземплярам» — по-домашнему знакомым и одновременно экзотическим. Бравада, с которой она стала конструировать свой «дивертисмент, сюрприз, концерт» (слова тюремного надзирателя из «Перемены участи», предваряющие цирковые номера для развлечения героини фильма), основана на одной усвоенной Муратовой *оптической* закономерности: «То, что вызывает на первый взгляд симпатии, то часто вызывает на второй отвращение» (цитата из того же фильма). Случается и наоборот. Амбивалентность, попросту выражаясь, муратовского ви́дения, само устройство ее глаза художника внимательны ко всяким оборотным сторонам. Как прозорливо заметил один из персонажей «Перемены участи», в формально белых туземках есть что-то желтоватое — так и в сверхталантливом позднем кинематографе Муратовой есть нечто, вызывающее антипатию. Впрочем, см. выше.

С одной стороны, муратовский взгляд с пристальностью увеличительного стекла рассматривает фактуру, из которой режиссеру предстоит составить вещество своего кино. С другой, он дистанцирует эту перенасыщенную плоть. Разрежает монтажной свободой, ритмическими, пластическими, жанровыми перепадами фрагменты, отражающиеся на сетчатке ее глаза и собранные в зрачок как целостная — всегда смещенная, в ракурсе — картинка. Такая «точка зрения» формирует перспективу муратовского кинопространства.

Не потому ли ее clarté воспринимается как деформация, норма как абсурд, органика как искусственность? Не потому ли выбранное Муратовой лицо должно в одно и то же время восприниматься в противоположных, не дополняющих, а мучающих друг друга ракурсах? Как красивая и неприятная О.Антонова, привлекательная и отталкивающая Н.Лебле[7], жертвенная и неуступчивая Н.Русланова, молодящаяся старуха — нарумяненная клоунесса в эпизоде из «Перемены участи» или завучиха из «Астенического синдрома» с могучими формами феллиниевской Сарагины и щемящей мелодией трубы феллиниевской же Джельсомины.

Но тень Феллини в более скрытых очертаниях уже витала над «Долгими проводами» — камерной историей, поднятой до вечного сюжета трагикомической иллюзионисткой Шарко.

Финал фильма, когда она, с встревоженным обреченным взглядом, в котором блеснула надежда, смеясь и рыдая, с размазанной по лицу тушью, снимает парик провинциальной красотки, как рыжий клоун снимает свою маску, — этот финал мог бы стать нашей «улыбкой Кабирии». Культовым фильмом. Каким и стали «Долгие проводы». Но в стенах

К.Муратова и В.Высоцкий в фильме «Короткие встречи»

ВГИКа. По этому фильму учились снимать кино, а не выживать. Дьявольская разница.

Как сказал мне один замечательный артист, Шарко в «Долгих проводах» играет лучше Мазины. И, думаю, вот почему.

«Клоун — это карикатура на человека, выпячивающая черточки, которые роднят его с животным и ребенком, с тем, кто смеется, и с тем, над кем смеются, — писал Феллини. — Он — зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, нелепое отражение. Он — самая настоящая тень. Он есть и всегда будет. Это все равно что спросить себя: «Тень умерла? А может тень умереть?» ...В моих фильмах Джельсомина и Кабирия — рыжие. Это не женщины, а два бесполых существа, два Фортунелло. У клоуна

[7] Об актерах, и в частности о Н.Лебле и Н.Руслановой, в самых, на мой вкус, значимых для поэтики Муратовой фильмах — «Познавая белый свет» и «Среди серых камней» — у меня выстроился отдельный сюжет. Статья об этих пропущенных фильмах подготовлена для специальной подборки материалов, посвященных режиссеру Муратовой.

нет пола. К какому полу принадлежит Грок? А Шарло?..»[8].

Шарко — Шарло.

Муратова разглядела в клоуне пол.

Так Суворин увидел в водевильном простаке Орленеве царя Федора и... родилось не известное до тех пор амплуа неврастеника.

Так у Мейерхольда простак, эксцентрик Гарин был выбран на фрачную роль Чацкого.

Головокружительно-манерная искусность простых «Долгих проводов» — это драма дель арте в формах самой жизни. Содержанием фильма без какого бы то ни было пренебрежения к заурядной сюжетной схеме была именно борьба героини Шарко за еще возможный, но плененный реальностью, собственный образ. Или предназначение. Борьба клоунессы за женщину. И женщины за неутраченную способность быть любимой.

Случайно ли, что у Шарко есть странная в своей отваге, не просто возрастная роль, замешенная на подспудном, долгом (на протяжении всего фильма) прорастании в животном женщины (в финале). В «Арифметике убийства» Д.Светозарова она сыграла мерзкую, бесчувственную бесполую старуху, вытирающую грязные руки о платье, шамкающую беззубым ртом, почти немую (в роли всего несколько слов). Она сыграла тетку полупаралитика, начитавшегося Достоевского и убившего ее соседа по коммуналке, мразь со дна ленинградского «колодца», ее роковую любовь. Опознав убивца, она, испепеленная дьявольской страстью, мстит, спуская курок, за своего возлюбленного. Вот она, перемена участи обычной женщины, ныне Смердящей, отморозившей все, кроме чувства любви. Глухой ко всему, кроме темы судьбы.

Еще одна — ударная — версия максималисток Шарко.

И еще — советско-достоевская транскрипция убийства бывшего любовника, оплаченная миллиардершей из «Визита старой дамы» Ф.Дюрренматта — эстрадный номер Шарко, — поклявшейся отомстить за свою поруганную любовь.

Мыть посуду или не мыть, быть или не быть — вечный вопрос, занимавший героиню Муратовой в первом фильме. Женственной, случайной актрисы, режиссера по группе крови.

Стрелять или не стрелять — детский вопрос, мгновенно решенный героиней последнего фильма Шарко. Бесстрашной идеалистки и актрисы.

[8] Феллини Ф. Делать фильм, с. 126, 133.

Андрей Плахов

Спринтеры и стайеры: сквозь шум времени

Осколки сюжета и комментарии

Десять лет — достаточный срок, чтобы рукопись отлежалась и в ней проявились «пятна времени» — того, когда она имела неосторожность быть написанной. Если из нее еще что-то можно вычитать сверх этих пятен — значит, скорбный труд был не совсем напрасен. Отнюдь не считая нетленными заметки об актерских имиджах, которые мы с Ниной Агишевой сочиняли по молодости (а иногда и печатали в рижском журнале «Кино»), привожу наиболее трогательные из своих фрагментов, сопровождая их сегодняшними комментариями. Ведь те десять лет, что мы все пережили, стоят по меньшей мере тридцати естественного течения времени. Недописанный сюжет довершен жизнью, но ею же зачеркнут, разрушен, разбит на осколки.

«Точкой отсчета может служить середина 50-х годов — момент, переломный для нашего искусства. Отбрасывая лучи и в прошлое, и в будущее, он с особенной яркостью высвечивает лица, характерные для той или иной эпохи, рельефно обозначает ее светотень.

Кинематограф предвоенных и военных лет запечатлел образы, созданные Николаем Крючковым и Борисом Чирковым, Борисом Андреевым и Марком Бернесом. Их общей чертой был демократизм: человек из народа, свой парень со всем комплексом его типологических примет. Но само понятие демократизма спустя десяток лет после войны претерпело заметные сдвиги в общественном сознании, в опыте искусства.

До сих пор экранный портрет современника складывался под сильным влиянием возвышенно-романтических канонов. Пожалуй, только Олег Жаков из кумиров недавнего прошлого не романтизирдвал мужественную цельность своих героев: недаром он стал эталоном актерского мастерства для итальянских неореалистов, ценивших в нем неукоснительную верность правде жизни.

Со временем романтизм выродился до уровня эффектных внешних атрибутов. Вспомним юного Михаила Козакова в зловеще-инфернальной тоге: таким он был и в политической мелодраме «Убийство на улице Данте», и в кассовом шлягере «Человек-амфибия». В той же «Амфибии» положительного картинно романтического героя играл Владимир Коренев. Менялись вкусы, пристрастия. Пафос экранной героики, скомпрометированной монументальными полотнами, отходил в прошлое. И сама героика теперь требовала для своего воплощения иного «человеческого материала». Павел Корчагин виделся в облике истово-красивого Василия Ланового. Тогда же, в середине 50-х, заявит о себе мужественная джеклондоновская сдержанность Георгия Юматова, а дополняющим контрастом к ней мелькнет добродушной милотой лицо Кирилла Столярова. Неизбывная тяга к идеальным, романтизированным образам столкнется с опасностью мельчания идеала, обернется потребностью заново соотнести его с опытом современности и недавней истории».

Оказывается, мы уже тогда знали слово «демократизм», хотя не было еще ни «демократии», ни «демократов», ни шутки о «демократизации» — канализации. Применяли это слово, как и многие другие, не всегда к месту. «Свои парни» Крючков и Андреев были такими же условными масками, как «инфернальный» Козаков и «картинный» Коренев. Если и случались конфликты на уровне концепции киногероя, это были конфликты хорошего с лучшим, а конкретнее — столкновения отдельных разновидностей одного и того же воинствующего романтизма (с приставкой «соц» или без оной). Романтический кич, переходящий в академический маньеризм, — основной стиль эпохи комстроительства. Об элементах реализма — как и впрямь в случае Жакова или Юматова — можно было говорить только в порядке исключения.

И еще интересно. Почему быстро сошла на нет блистательно начавшаяся карьера того же Коренева? Или Ланового? Этим элегантным красавцам нужен был либо свой Кокто-Висконти, либо нормально развитая структура жанрового кино, без чего зачахли бы и Жан

Маре с Делоном. Вместо этого Лановому довелось озвучить геронтологический маразм литератора Брежнева. И вот «истово-красивому» артисту самому уже шестьдесят. Похоже, вышел в тираж и куда более молодой Владимир Конкин — следующий из серии Корчагиных (еще более истовый) и Шарапов из говорухинского сериала, памятный теперь уже скорее по шлягеру группы «Любэ». Совсем страшной оказалась судьба Юматова с ее алкогольно-криминальной развязкой. Он и впрямь был прекрасный актер и, судя по всему, человек незряшный.

Творческие судьбы тех, кто вольно или невольно становился рупором официоза, достойны отдельного слова. Все они выросли из романтических одежек — и Матвеев, и Тихонов, и Бондарчук. Приспосабливая их индивидуальности к требованиям пропаганды, идеологическая машина использовала их ипостаси мифологических народных героев.

«...И здесь возникают две фигуры кардинальные. Баталов и Смоктуновский. Наверное,

И.Смоктуновский в фильме «Девять дней одного года»

все-таки им, а не кому другому, суждено было впитать все разноречивые веянья времени и переплавить их в качественно новый стиль.

Алексей Баталов, как многие его сверстники, сыграл на заре карьеры, среди прочих, роли героико-романтические — например, Павла Власова в очередной экранизации горьковской «Матери». Романтической экспрессией веяло и от калатозовских «Журавлей», где ему досталась роль Бориса. Но главное в фильме было другое: душевная драма не меркла на фоне глобальных трагедий. И Баталов отвечал настойчивой гуманистической ноте, лейтмотивом проходившей через фильм. Именно с этого момента интерес к всегда уникальной «судьбе человека» затмил безличные романтические константы.

Не станем упрощать: и тогда, и позднее не иссякла романтическая традиция, давшая еще немало плодотворного и в плане движения актерских типов. Олег Стриженов в «Оводе» и «Сорок первом», Евгений Урбанский в «Коммунисте», Вячеслав Тихонов в «Мичмане Панине» — каждый по-своему воплощал неизбывную тягу экрана к размашистым краскам и взволнованным интонациям. Но постепенно лирика становилась более интимной, поэзия вбирала штрихи презренного быта. Это ставило актеров перед новыми творческими задачами, которые не так-то легко решались. Одни надолго оказывались в плену тесных клише. Другие тиражировали приемы поверхностно понятой типажности. Третьи переквали-фицировались в постановщики, переходили на характерные роли, обращались к классике. Смерть Урбанского не только остановила его звездный взлет, но как бы подытожила романтический этап нашего кино, которое в дальнейшем давало рецидивы главным образом во второстепенных жанровых ответвлениях».

Слов нет, молодой Баталов — обаятельный и «домашний» — стал таким же символом оттепельной поры, как Гагарин. Урбанский, при своем темпераменте и таланте, выглядел все же анахронизмом — героем, чье время прошло. Но сегодня виднее сходство, чем различие между ними. Оба воплощали разные грани «нового сознания», которое по сути было столь же тотально романтичным и одиозно советским, сколь и у их предшественников. Но без прежней органики: нерассуждающая цельность уже была рассечена трещиной рефлексии.

Разрастаясь, эта трещина привела к появлению иного типа кинематографа, где прежде всего был важен режиссер (Хуциев, Тарковский), актеры же казались взаимозаменяемыми. И хотя в фильме «Застава Ильича»» дебютировал Губенко и почти впервые снялся Любшин, с ними рядом играли непрофессионалы, поэты и режиссеры.

65-й год действительно стал переломным — скорее потому, что обнажил кризис процесса. Советское кино либо должно было признаться в своих диссидентских наклонностях — и, значит, сдать свою мифологию, своих героев. Либо упорно цепляться за них, полуживым барахтаясь в сетях официоза. И тому и другому варианту кинематографа не нужны были ни Урбанский, ни, по сути, Баталов.

«...Многие восприняли прекрасного принца Баталова, явившегося в электричке героине фильма «Москва слезам не верит», как иро-

ническую стилизацию. Интеллигентность, рыцарственная безупречность Гоши выглядели явно чересчур сказочными для амплуа социального героя. Но дело здесь прежде всего в самом актере, чьим «фирменным знаком» всегда была интеллигентность.

Молодой Баталов воспринимался как модель «юноши XX века»; с него хотелось писать портреты. И впрямь, даже михалковский дядя Степа представал в книжке, оформленной художником К. Ротовым, с внешностью Баталова. Если гигант-милиционер виделся в облике деликатного и вполне штатского по манерам артиста, то неудивительно, что на «простых героях» фильмов «Большая семья» и «Дело Румянцева» лежал отблеск интеллигентности, и это воспринималось как должное. Убежденность в том, что тяга к духовности и культуре победят в человеке, — вот где непреклонный пафос искусства тех лет. И кому же, как не Баталову, было сыграть в картине с программным названием «Дорогой мой человек», и кому, как не ему, воплотить чеховское стремление к счастью, к освобождению от пут мещанской рутины в «Даме с собачкой»...

Ролан Быков хорошо определил новизну героев Баталова: «Если раньше в веселой компании трактористов интеллигентный профессор Паганель из «Детей капитана Гранта» был образом явно комедийным, то у Алексея Баталова интеллект стал естественной и органичной частью героя нашего времени».

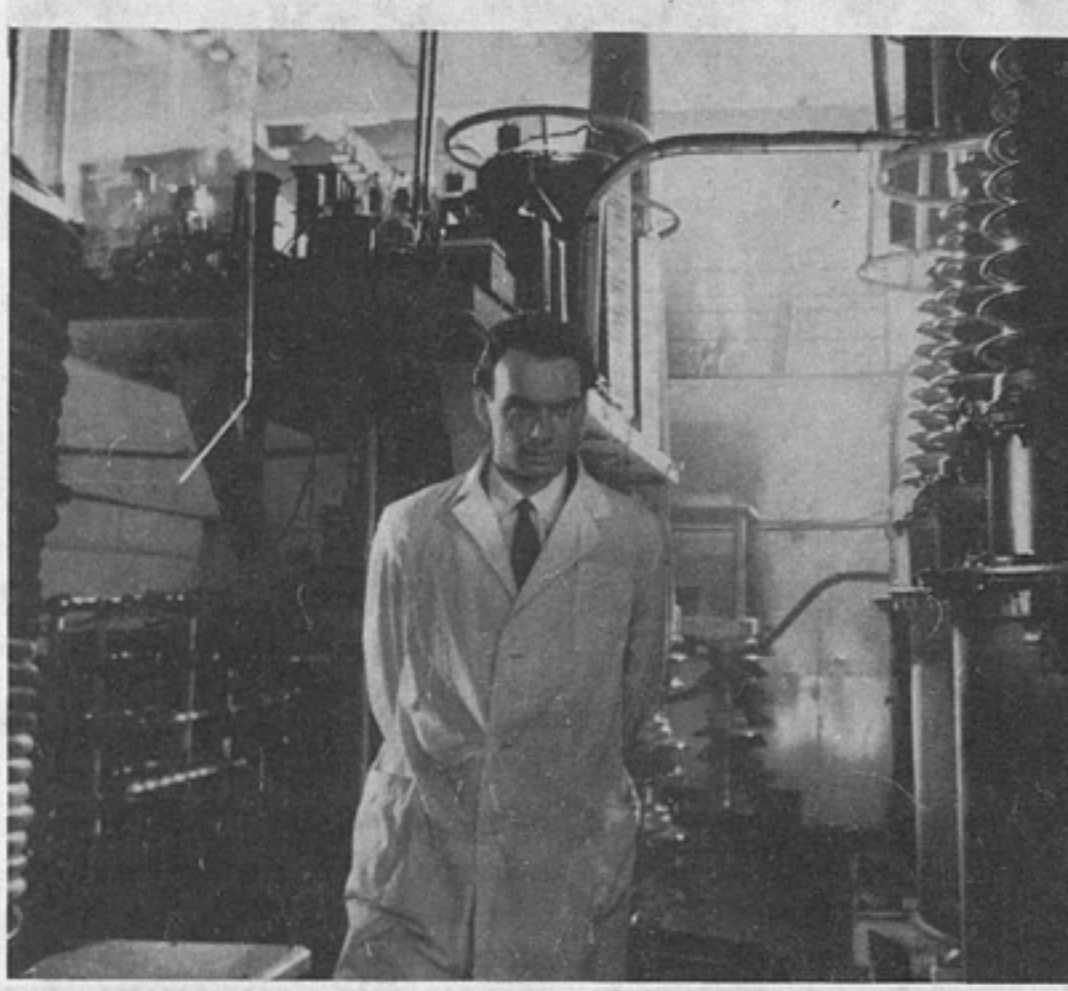
Баталов был звездой совсем не в том смысле, который знают на Западе. И если в журналах мелькали фотографии его «частной жизни» — на них он был запечатлен за письменным столом, когда, подперев рукой взвихренную голову, сосредоточенно читал сценарий, или на съемках в Ялте, когда в перерыве отдавался любимому занятию — живописи. На образ актера работало все — и его артистическая наследственность, и причастность к традициям МХАТа, и откровенная «положительность» его душевного склада. Без всякой сенсационности и показного нигилизма он утверждал свое место в искусстве — место, что, казалось, само ждало его.

Когда после премьеры «Девяти дней одного года» Баталов и Смоктуновский шли по Дубне, на первого инстинктивно оглядывались и что-то шептали; второй, казалось, оставался незамеченным. Промелькнул месяц-другой — и имя Смоктуновского уже было у всех на устах. А после триумфа «Гамлета» и еще годы спустя к актеру даже на улицах южноамериканских городов бросались с криками: «Великий Гамлет!»

Если с кем-то из наших кинематографистов послевоенного призыва и связан артистический миф, то, наверное, со Смоктуновским. Это тем более удивительно, что актер не воплотил тот или иной социальный типаж, скорее — некий обобщенный нравственный идеал. Связанный, как ни странно, с интеллектом: после «Девяти дней» заговорили о новом типе «интеллектуального актера». Вначале критики увлеклись этим определением, а потом возникла обратная реакция: в одной из статей даже пытались доказать, что «грех» интеллектуализма актер изжил, расставшись с молодостью, и теперь-то стал по-настоящему народен. В качестве доказательства приводили его трудовое происхождение, фронтовую биографию и даже... то обстоятельство, что Смоктуновский отрастил «знаменитую бороду».

Смоктуновский и впрямь не был кабинетным интеллектуалом. Играя Куликова, он как раз и доказал необоснованность технократических претензий на привилегию «чистого» интеллекта. В том-то и дело, что интеллектуальность, интеллигентность казались в ту пору общественного и духовного подъема чуть ли не общенародным идеалом.

Не только Деточкин, но и Гамлет Смоктуновского — герой своего времени. Он привязан

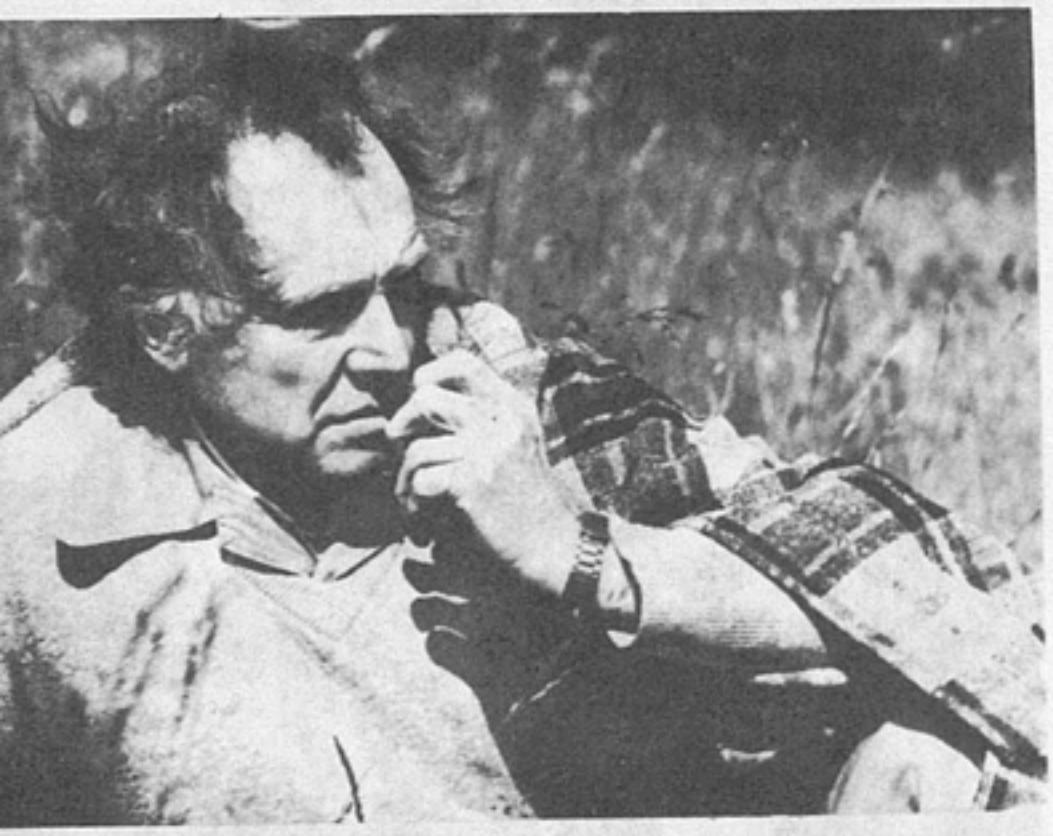


А.Баталов в фильме «Девять дней одного года»

к тому, что виделось тогда первостепенно важным в классике. Подобно тому, как антимещанский Гуров — Баталов — это еще не весь Чехов, так же Смоктуновский акцентирует в Гамлете его светлую сторону: душевное здоровье, естественность его порывов и сомнений, доброту и достоинство, то, что им нельзя манипулировать, как флейтой. Трагизм шекспировского Гамлета куда глубже, и не случайно ключевой монолог «Быть или не быть?» не стал таковым в фильме, который, по смелому мнению самого артиста, «всегда

страдал музейной помпезностью». Сегодня, заявляет Смоктуновский, он сыграл бы Гамлета иначе. Его, Смоктуновского, тонко почувствовала Офелия — Вертинская: «Он был именно такой — бестелый, безындивидуальный, как мне и представлялся». Обтекаемость, зыбкость граней, отсутствие резких углов сделало артиста гибким, адаптируемым ко времени.

Во всех модных тогда разговорах об интеллектуальном типе актера, об «эстетике самовыражения», якобы заменившей собой традиционное перевоплощение, было немало лукавства. Разве тот же Бернес или Алейников не выражали себя, не опирались на постоянство своей актерской натуры? Что касается интеллектуальности, то интеллектуальны были и Олег Ефремов, и Михаил Ульянов — актеры-современники, чей приход в искусство нес в себе черты осознанной программности. Мастерство перевоплощения, которым в совершенстве владели Табаков и Евстигнеев, не



И.Смоктуновский

мешало им быть современными артистами. Однако именно Баталов со Смоктуновским больно задели нерв времени, попали в ритм его дыхания. Они подготовили почву для своих преемников, призванных прорываться еще дальше — сквозь шум времени».

Опять же — возвращаясь назад. Да, «интеллигентность», да, «демократизм», но все в таком советском исполнении. Мифология оттепели, как и сама эта климатическая пора, была промежуточной и очень краткой. Она дала своих идеалистов и лириков (даже тех, что физики), «отчужденцев» (персонажи «Июльского дождя» и «Коротких встреч») и даже свои сатирические социальные маски («тройка» Гайдая). Впереди, однако, предстоял долгий период, который одни называют заморозками, другие — летним безветренным застоем.

Парадоксально, но именно тогда выкристаллизовался (и вошел в анналы киноклассики) экранный тип русского интеллигента — и он был вовсе не баталовским, не смоктуновским. Он был по преимуществу «тарковским» и имел лица (лики) Солоницына, Кайдановского, Янковского с их нервно-благородной статикой. Впрочем, Янковский (как и Любшин) ассоциировался также с другой линией — «лишних людей», или «потерянного поколения», а Кайдановский связывался в сознании еще и с ностальгией по белому офицерству. Эта романтика (томная и чувственная, как романс про поручика Голицына и корнета Оболенского) пришла на смену бодрой романтике комиссаров в пыльных шлемах. Пришла в кинематограф подспудно, прорывая историко-революционный канон и выворачивая наизнанку «образ врага». Этапным фильмом в плане эстетизации белого движения стал «Бег». Главную роль там играл, между прочим, Баталов, но играл вяло, и запомнилась картина прежде всего выразительным безумием Хлудова — Дворжецкого.

Примерно та же трансформация произошла в фильмах военной темы. Знаменателен триумф прибалтийских актеров в ролях «фашистских захватчиков», а также магия нацистского мундира в «Семнадцати мгновеньях весны». Почти эротическое влечение к «иной породе», к утраченному аристократизму и волнующему нордизму (прибалты — наши европейцы) вылилось в джентльменский набор подавленных комплексов и извращений.

«...Итак, от крючковских «простых парней» — к персонажам Николая Рыбникова из «Высоты» и «Весны на Заречной улице» — к Баталову и Смоктуновскому... Дальше процесс разветвляется, его трудно привести к общему знаменателю. Большинство из переходных типов, включая упомянутого Рыбникова, оказались спринтерами в своем беге наперегонки со временем, максимально выложившись на том отрезке пути, где «ко двору» пришелся сам их психофизический облик, внешние данные, душевная организация. Продлить свое творческое существование — это было уже дело таланта, культуры, работы над собой. А также некоторых обстоятельств, которые принято называть объективными.

Уже 60-е годы, в их постепенном развороте, а тем более 70-е показали недостаточность того пафоса человеческой личности, который еще несколько лет назад считался завоеванием нашего искусства. Потребовалась новая мера жизненной глубины и правды, открылись неисследованные пласты социальной и духовной проблематики, уходящие корнями в историю, в

процессы урбанизации и ломки деревенского уклада, люмпенизации мегаполисов. Потребность осмысления этих процессов сконцентрировалась в кино в фильмах Василия Шукшина. В первой его картине «Живет такой парень» сыграл Леонид Куравлев — и это была еще одна модификация лирического образа «простого парня». Через десять лет появилась «Калина красная», где обнаружилась трагическая цена этой простоты. Другую грань антиинтеллектуализма исчерпывающе выразил Владимир Высоцкий. А вот столь же безвременно угасший Олег Даль только наметил свою тему неприкаянности — тему, позднее развитую другими.

Признаюсь, что название этой статьи мне подсказала одна студенческая работа, посвященная Михаилу Ульянову. В отличие от «спринтеров» Урбанского, Даля, Солоницына (с чем можно, конечно, поспорить), Ульянов рассматривается в ней как «стайер», художник антилирического склада, с эпической мерой бытийности и художественности. Не изменяющее актеру на протяжении многих лет социальное чутье, обогащенное красками гротеска, — качество долгого дыхания. Ульянов выразил не романтические идеалы и порывы, не быстротекущие поветрия, а саму плоть времени, тяжелое инерционное проживание исторической жизни.

Такие актеры не становятся кумирами и заложниками моды. Не превращаясь в символ или миф, они становятся точным зеркалом времени. А время нельзя отменить».

По контрасту с «мужицким» типом Ульянова возникает вопрос о половых мутациях советского киногероя. Он все более терял присущие ему в тоталитарную эпоху признаки «мачо». Не был он и бисексуальным, как многие звезды-мужчины на Западе. Увы, надо признать, он просто-напросто становился бесполым. Сексуальность его сублимировалась либо в фанатичное служение «делу» (науке, заводу, колхозу, чего не избежал и Ульянов), либо во внешние атрибуты (он же мундир), либо интеллигентские словопрения, в «духовность», в «народность» и т.д. Печальный итог сублимации такого рода (от «Колокола» Тарковского до «Все впереди» Белова) обнаруживает актерская судьба Николая Бурляева.

Но и счастливые судьбы не устают поражать. Тихонов — Болконский и Тихонов — Штирлиц воплотил, казалось бы, самый фундаментальный basic instinct советских школьниц. Но когда Биби Андерсон, виртуозной бергмановской актрисе, довелось сниматься с Тихоновым, она, по ее признанию, растерялась в простейшей сцене, когда влюбленные встречаются на вокзале, бегут друг другу навстречу и страстно обнимаются. Не чувствовала ответного импульса. Что удивительного: та же Андерсон, выступая в редакции «ИК», рассказывала, что завидует профессионализму актрис порнофильмов. Другая школа, другое представление о «самовыражении», ломка других табу.

Появление Никиты Михалкова изменило картину. Его персонаж, не лишенный претензий на аристократизм, делал упор не на духовность, а на жовиальность, чувственность. Попытки этого рода предпринимал и Александр Абдулов, но с меньшей степенью органики: образ «мужчинского мужчины» 60-х годов в фильме «Над темной водой» он явно не вытянул.

Но к этому времени и Абдулов, и Михалков, и даже «мордашка» Харатьян как артистические типы уже сходили с экрана. Он ненадолго заполнился молодежными кумирами-рокерами, чтобы полностью попасть в распоряжение разношерстной и малоприятной публики, на фоне которой выделяются только Евгений Миронов и Сергей Маковецкий.

А.Баталов

Но это уже — постсоветская история. Последней же мужской звездой на нашем небосклоне, несущей отблеск русско-советской традиции, остается Олег Янковский — «наш царь» и по совместительству президент российского кино. Именно его имидж скуластого скифа «с раскосыми и жадными глазами», наделенного утонченной европейской психикой, репрезентирует до сих пор и за границей понятие «русский актер».

Александр Шпагин

Отсутствие

Стул в моем пиджаке
Тебя сзади обнимет за плечи,
А когда ты устанешь,
Он рядом всю ночь просидит.
Отсутствие...

Из репертуара группы «Мегаполис»

А все же: почему у нас в стране самым популярным актером вот уже много лет является Дмитрий Харатьян? Он превратился в сексуальный символ, в «самого обаятельного и привлекательного», в «милого, дорогого, любимого, единственного». И держится на своем Олимпе куда крепче, чем быстро вспыхивающие и гаснущие «звезды» эстрады (ну, кому, например, сейчас нужен суперзвезда 80-х Юрий Шатунов? Или раздобревший и умиротворенный Михаил Муромов?). Эстрада — вид творчества более легкий, более имитационный, более денежный, а потому и менее устойчивый в культуре, да и шедевры (в том числе и шедевры имиджа) порождающий крайне редко.

Иное дело кино. Оно не желает быть однодневкой (хотя многие приписывают фильмам быстрое старение), оно в вечность смотрит. И вот уже почти забыли Нечаева, Бунчикова, Новохижина и Трошина, а Дружникова, Гурзо, Давыдова и даже Коршунова помнят. Как, впрочем, вообще всех «звезд» экрана — Эггерта с Максимовым, и то помнят!

Но! Возникает тревожный момент. Будут ли помнить сегодняшних? Кто сейчас в народе знает В. Ильина, С. Маковецкого, Е. Миронова, Д. Певцова, С. Виноградова, Ан. Ильина, В. Сухорукова, Н. Добрынина — тех, кто появился после 89-го года, последнего, когда еще можно было запросто смотреть отечественные фильмы в любом кинотеатре? (В. Авилову с А. Соколовым повезло — они застали конец старого доброго времени и ухитрились попасть в рейтинг популярности.)

Поэтому, наверно, на данном этапе можно смело утверждать, что Харатьян в имидже «мальчика», а вместе с ним не менее субтильный В. Шевельков и чуть более мужественный (но тоже «мальчик») С. Жигунов — последние «звезды» советского кино. Именно они вот уже столько лет стойко держат три первых места ежегодного рейтинга журнала «Экран».

В общем, в результате долгих поисков и пертурбаций возник именно такой идеал — мужчина-мальчик, существо нежное, женственное и нарциссирующее. Шпагой и пистолетом подобное существо может помахать, отстаивая честь своей возлюбленной, оно и невыносимую романтичность нам изобразит, но — все это ритуально, понарошку, для красного словца. Существо сие все больше устремлено не на объект любви, а на самого себя. Причем «самость» эта эстетически никак не осмыслена — за ней не стоит подлинная творческая личность. Катится по жизни харатьяновский «мордашка» в поисках приключений — вроде бы «милый друг», но куда ему до литературного оригинала — перед нами просто робот с примитивным набором специфических мужских действий, неизменно приводящих к победе. Опять же сексуальной. А эротической энергии в «мордашке» нет и в помине. Нет ее и в герое Жигунова, запутавшемся в хороводе роковых женщин («Секс-сказка»), с которыми у него наблюдаются странные и неуставные отношения — не любовь, не страсть, а непонятно что. Просто некий инкуб этими феминами снабжает его с неясной целью.

Вот так и всех троих «гардемаринов» пользует некий культурно-общественный инкуб, «делегируя» им определенные эротические функции — видимо, наиболее близкие сегодняшнему массовому сознанию.

А чуть ниже по рейтингу — незабвенный Виктор Цой и, как ни странно, Вениамин Смехов. Тоже небезынтересно. Оба они — уставшие, одинокие, непонятые (опять-таки речь только об имидже, сложившемся благодаря «Игле» — у одного и «Д'Артаньяну и трем мушкетерам» — у другого). В них, разумеется, куда больше эротизма, но это эротизм печальной маски, эротизм «разочарованный», «байронический». Оба обращены в себя и любят как бы по инерции (да, вообще-то, и не любят вовсе), будто вспоминая те дни и то состояние, когда и они «были рысаками». А сейчас — печаль, опустошение, и лишь воспоминания о прошлом еще поддерживают угасающие силы.

Алла Ларионова
Фото Г.Тер-Ованесова

Олег Стриженов

Тамара Макарова
Фото Г.Тер-Ованесова

Николай Рыбников
Фото Г.Тер-Ованесова

Алексей Баталов

Георгий Юматов

Сергей Бондарчук

Василий Лановой
Фото Г.Тер-Ованесова

Людмила Хитяева
Фото Г.Тер-Ованесова

Таких всегда хочется пожалеть, хочется вернуть им утраченную любовь.

...А у американцев кумиры — Николсон, Де Ниро, Майкл Дуглас и др. — нормальные люди, нормальные мужики...

Ну-у, возразят мне, у нас тоже были «рысаки», были «мужики». А Тихонов, Лановой там, тот же Гурзо, ну, кто еще, Дружников, да, Кадочников, Рыбников... Что ж, разберемся.

Ранние «звезды» тоталитарной эпохи — Н.Крючков, О.Жаков, Б.Чирков, Б. Андреев, П.Кадочников, Е.Самойлов, С.Столяров могли быть либо девственниками, либо верными до гроба мужьями. Третьего варианта — быть любовником без оглядки на законный брак — кинематограф им не предлагал. Любовь ненормативная, не одобренная государственными институтами, несущая в себе

Людмила Чурсина, Наталья Фатеева. Фото Г.Тер-Ованесова

личностное начало, не подпадающее под стереотип поведения советского человека, любовь, уводящая в сторону буржуазной морали, подвергалась всестороннему остракизму. Эротический момент в поведении экранных героев 30-х годов если и возникал, то всячески редуцировался. Женщинам изредка позволялось жеманничать и капризничать (и это была однозначно отрицательная краска), а мужчинам — брутально «шалить». Так, в минуту любовного экстаза экранный герой вдруг хватал свою возлюбленную на руки, сопровождая этот жест слоновьим хохотом, или же начинал ей петь радостные куплеты с игривым выражением лица. Чуть более фривольные эротические элементы попадали на экран лишь в виде характерного штриха, гротескового приема. Они были привилегией или отрицательных персонажей, или же героев экранизаций (А. Кторов в «Бесприданнице», М. Жаров в «Грозе» и «Медведе»). Эротизм трактовался как один из пережитков прошлого — потому и должен был вызывать комический эффект.

Несколько иначе сложилась ситуация у более поздних «звезд» тоталитарной эпохи — В. Дружников, В. Давыдов (дай Бог ему здоровья) были чуть менее закомплексованными (ведь они стали героями послевоенного времени, времени победителей), но от этого не менее асексуальными. Их ярко выраженная маскулинность микшировалась различными способами, будучи целиком растворенной в сфере общественных задач, стоящих перед героями. И только в финале в качестве награды за ударный труд на благо общества они обретали свою любовь в лице столь же передовой и активной девушки. Но даже поставленная в такие инкубаторские условия, маскулинность все равно брала свое, и именно эти актеры становились любимцами народа (особенно его женской половины). Более того, в них уже был специфический советский аристократизм. Складывающийся в конце 40-х тип человека из нового бомонда заявлял о себе. Тут таилась возможность изменения сложившегося представления об экранном мужчине только как социальном герое.

Ломку стереотипа знаменовали собою и героини фильмов начала 50-х (в основном это были экранизации, то есть ленты, изображавшие нравы «старого мира»). Л. Целиковская в «Попрыгунье» или А. Ларионова в «Анне на шее» несли в себе эротическое начало, почти не проявлявшееся у актрис 30 — 40-х годов. Они играли салонно-буржуазных «кошечек», по которым втайне начало тосковать общество. Подобный образ тоже был порождением советского бомонда, начавшего кое-что себе позволять за закрытой дверью.

Но — увы! — как в жизни мужья прекрасных матрон, будучи крупными начальниками и военачальниками, вынуждены были больше внимания уделять не им, а государственной службе, постоянно рискуя слететь со своих высокопоставленных мест, так и на экране подобные женщины не встречали достойного партнера. Не случайно герой В. Дружникова в «Попрыгунье» если и целуется с героиней — Л. Целиковской, то за ширмой, а герой С. Бондарчука (Дымов) о том и не помышляет — но, по замыслу авторов фильма, он всегда прав — уже потому, что служит обществу и делу, не о какой-то там эротике, черт ее дери, думает, а о больных детях (конечно, речь здесь не о рассказе Чехова, а о фильме С. Самсонова, который разительно отличается от первоисточника не столько даже по смыслу,

сколько по духу). Авторы и не помышляют о том, что, может, потому и изменяет Ольга Сергеевна, что муж ее — скучный зануда, хотя и порядочный человек.

Иная и тоже очень характерная для времени картина разворачивается перед нами в экранизации рассказа Чехова «Невеста», где героиня (Т.Пилецкая) не отвечает на ухаживания местного скрипача (О.Басилашвили), выведенного, разумеется, мещанином и глупцом, а идет за «вечным студентом» (Ю.Пузырев), который смотрит на нее исключительно как на товарища и ведет ее навстречу революции, борьбе и чахотке.

Любовь безыдейная (а уж тем более внебрачная) предавалась остракизму — более того, она оказывала на любовников разрушающее воздействие («Разные судьбы», «Человек родился» и даже «Летят журавли») — посему в финале было желательно, чтобы герой (героиня) встретили хорошего человека и нашли поддержку в коллективе.

Ну, что тут оставалось делать актерам-мужчинам? Быть или отрицательными «роковыми соблазнителями», или положительными «надежными товарищами».

Исключения случались, но крайне редко. Например, «довоенная» часть фильма «Летят журавли», посвященная любви Вероники и Бориса. Но во второй половине 50-х именно так — как безоглядное счастье — представлял себе кинематограф время «до войны» (образ перерастет в штамп и будет довлеть над всей советской эстетикой вплоть до 80-х годов). Персонажи «тотального рая» и вели себя соответственно — наивно резвились, не думая ни о чем плохом. Надо заметить, что герои Самойловой и Баталова в «Журавлях» ведут вовсе не эротическую, а скорее наивно детскую, бесхитростную игру.

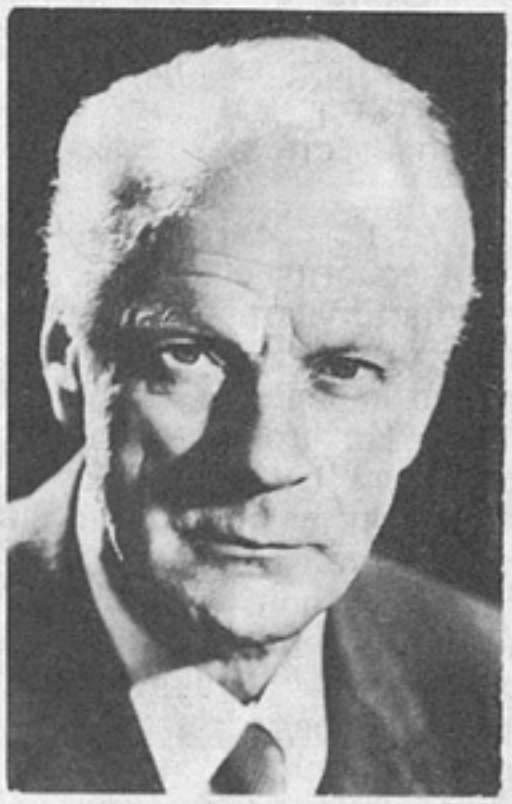
Любовь греховная предстанет перед нами в «Коммунисте». Надо признать, что Евгений Урбанский был, пожалуй, первым нашим актером, который нес в себе беспримесный маскулинизм. Но скульптурно-монолитная «коммунистичность», довлевшая над ним с первого же фильма и возвращавшая к архетипу 30-х, смещала его природную страстность в сторону революционного фанатизма.

Куда ближе публике первый «мальчик» экрана — романтический Олег Стриженов. Но его герои существуют в условной реальности и вечно девственны, невзирая на любовные приключения.

Принципиально иное состояние несет в себе Владимир Коренев — актер, снявшийся в первом нашем чисто развлекательном, «коммерческом» фильме «Человек-амфибия» (Коренев до сих пор стоит в рейтинге, хотя почти не снимается!).

А В. Лановой с В. Тихоновым, писаные красавцы и кумиры публики, несмотря на неотразимую мужскую стать, в любовных сценах теряются. Оба склонны к нарциссизму, первый — к открыто внешнему, второй — к замкнутому, внутреннему. В. Зубков и М. Ульянов слишком социальны, А. Баталов слишком мягок и лиричен, С. Бондарчук слишком трагичен и хмур — сразу ясно, что все кончится плохо для его персонажей.

Немного меняет положение Е. Матвеев — и в «Добром утре», и в «Родной крови» он явно тяготеет к нормальной, незавуалированной мелодраме, в которую потом, став режиссером, и ринется со страшной силой. В поле открытых эмоций, чувств и страстей он найдет не только себя, но и огромный



Олег Жаков, Лариса Голубкина. Фото Г.Тер-Ованесова

зрительский успех. Но одного Матвеева было маловато. (А в 70-е съест его, бедолагу, любовь к властям — и прости-прощай любовь земная.)

Поэтому можно представить, сколь и ожидаем был герой Н. Рыбникова из «Весны на Заречной улице», всю дорогу ведущий со своей пассией скрыто эротическую игру. Конечно, героиня здесь — не просто возлюбленная, она еще репрезентирует более высокий морально-нравственный статус, к которому постепенно восходит герой: от анархии и бесшабашности к ценностям коллективизма и культуры.

Рыбников будет долго играть обаятельного рубаху-парня, действующего по схеме: анархия — любовь — коллектив — ударный труд. Опять-таки понятно, что сверхцель героя — вовсе не женщина, как ему представляется. В образе женщины сублимируется нап-

Борис Хмельницкий

равляющее государственное (то есть подлинно мужское) начало.

Неспроста большинство мелодрам 60-х — это фильмы о женщинах военного поколения, в одиночку прошедших сквозь лихолетье, выживших да еще и успевших по пути поднять из руин какой-нибудь объект государственной важности, будь то колхоз («Простая история», «Русское поле»), порт («Екатерина Воронина») или цех («Женщины»). Мужчинам в этих фильмах отводится периферийная роль, и почти все они достойны знаменитой реплики героини Мордюковой из «Простой истории», обращенной к герою Ульянова: «Хороший ты мужик, но не орел!»

Да он, болезный, может, и рад бы орлом обернуться, да авторы не позволят, поскольку фильм тогда превратится из социально ангажированной киноповести в настоящую мелодраму.

Экранный герой 60-х по-прежнему если и любит, то любит идеологически. Правда, теперь ему позволено выступать не от имени государства, а от самого себя. Но и от первого лица он несет перво-наперво идеи, ну а девушки — потом. На почве идейной близости сходятся герои фильма «Застава Ильича», любят же мучительно и как бы нехотя; так же устало, будто выполняя какую-то повинность, любят герои «Июльского дождя»; вполне равнодушны к любви персонажи «Я шагаю по Москве»; над любовью иронизируют «новые циники» из «Девяти дней одного года», и любовный треугольник Лаврова — Смоктуновский — Баталов оттесняется на край сюжета романтизированным мужским дуэтом физиков-ядерщиков. Фильм же с программным названием «Любить» попадает на полку.

Исчезают с экрана героини Ларионовой («салон» плюс чувство), Самойловой (чистое чувство), даже Скобцевой (чистый «салон») — опять появляются «боевые подруги», то есть женщины, идейно близкие («Девять дней одного года», «Улица Ньютона, дом 1») или возвращающие героя к жизни («Человек без паспорта», «Верьте мне, люди!»). Редкие исключения из этого ряда — героини Дорониной в «Еще раз про любовь» и «Трех тополях на Плющихе». Олег Ефремов, «супер-мужик» советского экрана, сыграл в «Тополях» одну из лучших своих киноролей.

Игорь Скляр

Фото В.Плотникова

Но приходят 70-е. Приходит время игры. Вот оно, казалось бы, то самое, началось! Нет, снова не получается. Хотя определенные сдвиги в сторону дальнейшего раскрепощения наблюдаются. Появляется новый мужской тип — тип героя асоциального и рефлексирующего. Песня «Есть только миг» из фильма «Земля Санникова» (начало 70-х) становится буквально суперхитом. Романтики 60-х, уходя «за туманом и за запахом тайги», двигались по горизонтали и в итоге — по причине округлости Земли — вернулись туда же, откуда вышли. Их путешествие экзистенциально обессмысливалось. Новые же романтики существуют в стереометрическом пространстве, их уход иллюзорен изначально, неизведанные земли и прекрасные дамы существуют лишь в их грезах и видениях. «Есть только миг» — не песня друзей, сидящих рядом у костра, а монолог одиночки, который, выдумывая «другого себя», отстаивает право на свою духовную свободу, на свою игру. Олег Даль как раз и воплощал тип подобного романтического индивидуалиста, циника в душе.

Игорь Костолевский

Подобные герои — люди внутренне опустошенные, наделенные ранним знанием бессмысленности любого поступка в безнадежном мире. Сил на любовь у них снова не остается. Но их иллюзорный «альтер эго» с песней вскакивает на коня, берет в руки шпагу и мчится вперед, стремясь жить азартно, перебарывать страх и опасности, выходить сухим из воды и весело побеждать. В лабиринтах стереометрического космоса этот герой открывает для себя страну мюзикла — нового кинематографического жанра 70-х. Он танцует, как Константин Райкин, поет, как Михаил Боярский, острит, как Николай Караченцов. Словом, женщины падают перед ним штабелями. Но — ха! — это все та же условная эротика, как и в 30-е годы, уходящая в характерность, в

Владимир Шевельков.
Фото В.Плотникова

условность. В этом невсамделишном мире, в который, при всей его яркости и заманчивости, не очень-то веришь, и женщины не такие, и мужчины другие, и все немного «делают вид». Несмотря на всю их брутальность, героев этих легче представить в постели с гитарой, чем с женщиной («Д'Артаньян и три мушкетера», «Сватовство гусара», «Труффальдино из Бергамо», «Короли и капуста», «Благочестивая Марта». Некоторое исключение — «Собака на сене»). Тем не менее, подобные фильмы имеют немалый успех у публики, тоскующей по «настоящему мужчине».

Бешеный успех имеет Владимир Высоцкий. И романтик-шестидесятник из «Вертикали», и разочарованный подпольщик из «Опасных гастролей», и неразочарованный революционер из «Интервенции» — все несут заряд невероятной энергетики. Но и пыл Высоцкого со временем угасает («Единственная», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил»), и уже в «Маленьких трагедиях» актер играет усталого Дон Гуана, как бы воплощая в одном лице две упомянутые выше модели бытования мужского образа в кинематографе 70-х. Дон Гуан уже готов к смерти. Он потерял чувство опоры и ничего не достиг. Размахивание шпагой привело к бесчисленному количеству убийств, а любовные победы — к абсолютному опустошению. Его последний роман с донной Анной — акт самоубийства. И он срывает все маски, отдавая себя на погибель. Дон Гуан проиграл, ибо инерция побед привела к иллюзорности бытия. То была последняя роль Высоцкого — в сущности, пророческая. Так умирал его герой, так умирал герой 70-х.

Дмитрий Харатьян,
Сергей Жигунов.
Фото Г.Тер-Ованесова

Впрочем, ближе к 80-м на экране появляются еще несколько новых актеров, которые наконец-то пытаются реализовать амплуа героя-любовника. Приходит Николай Еременко, агрессивно эротичный в «Красном и черном» и ставший лучшим актером года (по опросу зрителей «СЭ») после «Пиратов XX века», где он, ныряя и стреляя с обнаженным торсом, шутя-играя расшвыривает банду пиратов. Приходит Игорь Костолевский — его герой занимается любовью в стогу сена, не снимая белоснежного мундира («Звезда пленительного счастья»). И приходит, наконец, Леонид Филатов, соединяющий в себе бонвивана, жуира и социального героя. С ним начинается подлинная сексуальная революция в нашем кино. А. Митта в «Экипаже», сняв Филатова в роли героического летчика и «сексуального гангстера», напомнил, что «быть можно дельным человеком и думать о красе ногтей». Публика была в восторге.

Но развить свой мужской потенциал на экране этим трем актерам было не дано — время еще не пришло. Костолевский как-то сжался, скукожился, предпочтя иную актерскую краску — холодновато-насмешливую остраненность, Еременко застыл в состоянии барской надменности. А Филатов, став секретарем СК, сниматься практически перестал.

Нарциссическим холодом повеяло от изнеженных персонажей Андрея Харитонова. Отлично начал Михай Волонтир в «Цыгане» (сразу грандиозный зрительский успех) и в «Единственном мужчине», а потом обрядился в армейскую форму, которая давно перестала быть символом мужественности. Разменял себя (и свою фактуру) на третьестепенные фильмы начинавший было выходить в «звезды» (после «России молодой») Борис Невзоров. Гораздо увереннее почувствовал себя в характерно-гротесковой стихии Александр Абдулов, которому герой-циник оказался ближе, нежели герой-любовник.

Но! — все же в 80-е возник Александр Михайлов с фильмом «Мужики!..» (о! и название какое! и успех был какой!), появился «механик Гаврилов» — Сергей Шакуров.

А страна выбрала «гардемаринов» — бледных теней костюмных героев Боярского и Караченцова. «Гардемарины» пришли к нам из 86 — 87 годов, когда общество

уже начало дышать свободно, создавая свою, желанную и долгожданную, массовую культуру, культуру «попсы» — бездумную, легкую, однообразную, безобидную и приторно сладкую, как соевая конфета.

В отличие от резких и необузданных прежних кумиров, «гардемарины» податливы и мягки, похожи на романтических сказочных принцев. В 86-м году общество жаждало притока свежих, молодых сил, долженствующих вывести его из унылых лабиринтов старческого маразма. Поэтому звезды 80-х тут же перешли в ранг маститых, и Янковский, берущий интервью у победительниц конкурса красоты на «Золотом Дюке» (было и такое), выглядел нелепо. Хотелось отдать микрофон Жигунову или Харатьяну — они бы справились лучше с подобной задачей. Да, они стали героями безгеройного времени.

Время еще не нашло актера, способного адекватно выразить новый социальный тип. Еще не отработана методология подхода к подобному явлению. Но уже — чу! — грядет. Может, им станет Андрей Соколов, может, Николай Добрынин, может, Евгений Миронов — то есть актеры более глубокие и более мужественные.

Андрей Подошьян. Фото В.Плотникова

А «гардемарины» уходят, потихоньку превращаясь в фантомов. От серии к серии они теряют друг друга. Сначала сошел с дистанции Шевельков, затем Жигунов — пошли искать счастья в другом сериале — «Сердца трех». На их места пришли дублеры. Подтвердилось очевидное: что личности актеров здесь были ни при чем, как не суть важны личности наших эльфов эстрады — важны имиджи, а их можно заказать, были бы деньги. И те и другие, в сущности, открывали рот под фонограмму, которую писало для них массовое сознание.

«Гардемарины» уходят. Теперь им только остается пожать руки, как престарелым и потертым (а потому уже непопулярным) мушкетерам из столь же бесконечно длящегося сериала Г. Юнгвальда-Хилькевича, и пожелать друг другу «не вешать нос».

Вместе с ними уходит и романтика. Романтика утопии, той, что как раз и порождала героев советского кино — людей со слабо выраженным полом. Отчасти в этом виновато и утопическое сознание русского Эроса, столь же идеалистического и эвфемистического, как и русская философская традиция, склонная апеллировать к лучшему, что есть в человеке, и не видеть его бездну. Дьявол бездны, в сущности, остался табуированным, он не вошел в сознание народа на уровне мифологем, смело смотреть в глаза ему никто не научился.

Советская власть сумела приспособить к своим нуждам и этот экзистенциальный страх. Вот мы и получили эрзац-женщин и эрзац-мужчин — гомункулов нежизнеспособного мира, прячущихся от себя, от бездн своей души. Любовь на экране и в жизни становилась одновременно сублимацией страха и спасением от него. Экранный герой чувствует себя уверенно в коллективе, но теряется наедине с женщиной, поскольку она и есть воплощение его «другого Я». А себя он всегда находил с трудом — здесь и кроется тайный, экзистенциальный конфликт героя советского экрана — неосознанный конфликт с самим собой как представителем не социума, но бытия.

Меж тем подлинный герой, настоящий мужик, должен — наверное, должен — нести в себе романтическую идею (светлый заряд). И он должен «вести за собой», но не в объятья здорового коллектива, а только к себе, к глубине свой личности, получая не менее сильный заряд для самораскрытия от той женщины, которую полюбил. Прекрасно, если подобный герой является еще и героем времени.

Нового мифа положительной и объединяющей сверхцели, сверхзадачи, Главного Героя нет. Он еще не родился. А «мальчики» надоели. Потому и мечется страна... потому и выбирает Грядущего Хама, болтающего о своей невозможной сверхбрутальности. Он предлагает эрзац мифа, но его слова сладко ласкают ухо исстрадавшейся Женщине-Стране.

Кого она выберет в качестве мужского идеала сегодня и сможет ли он оправдать этот выбор — нет вопроса более сложного и непонятного.

Сергей Фомин

Гибель богов, или Информация в образах

Поскольку современный человек почти не имеет возможности разделять с другими людьми действия по служению, любая форма ритуала обладает громадной привлекательностью, даже если она никак не связана с важнейшими чувствами и стремлениями, бытующими в повседневной жизни.

Э.Фромм. «Психоаналитика и религия»

Несколько колов «Времени»

Несколько колов времени...

Д.Хармс. Исторический эпизод...

Как ни странно звучит, но после отмены ритуала под названием «Программа «Время» прошло всего лишь три года. А ведь не так давно казалось, что она была всегда. Хотя на самом деле она просуществовала самое обычное «ибсеновское десятилетие», срок, за который положено родиться, развиться и деградировать стилистическому направлению. Ибсен имел в виду направление театральное, но в данном случае это определение применимо и к главной программе новостей отечественного телевидения.

Все, что можно сказать о программе «Время» сейчас, это только то, что она *была*. Трудно припомнить хоть что-нибудь истинно интересное и впечатляющее, кроме, разумеется, некрологов. С покойниками всегда получалось, и главное — вовремя. Косвенно это подтверждает чисто ритуальный смысл передачи. И даже когда распространение информации стало более свободным, «Время» осталось нечувствительным к происходящему. Пришлось, не покушаясь на сам ритуал, создавать «Прожектор перестройки» и другие собственно информационные приложения, постепенно превратившие в норму перекройку расписания вечернего эфира первого канала, от чего он не может избавиться до сих пор.

Программа «Время» несомненно была ритуалом, заставляющим вспомнить о Древнем Вавилоне, где существовали специальные жрецы, которые каждый день возносили молитвы во имя того, чтобы назавтра взошло солнце. Трудно сказать, их стараниями или само по себе, но солнце восходит до сих пор. Так же каждый день зажигается и экран телевизора.

Главным жрецом телеритуала был, несомненно, Игорь Кириллов. В посвященном ему «Портрете на фоне» Леонид Парфенов с неизменной своей наблюдательностью смонтировал сакральное кирилловское «Здравствуйте, товарищи!», взятое из выпусков разных лет. Время не изменило ни позу, ни взгляд, ни интонацию. И все это вместе взятое было абсолютным воплощением того, что Фазиль Искандер назвал «кристаллом государственности».

Игорь Кириллов

Сохранение магического ритуала в неприкосновенности требовало колоссальных усилий. Анекдоты о том, как приходилось сглаживать все порождаемые реальностью казусы, дабы они не разрушили нерушимое, составляют эпическое наследие бывшей Главной редакции информации ЦТ.

Заметим, что программа «Время» была стержнем всего телевидения, его стилистическим кодом. И каждый ведущий любой регулярно выходящей в эфир телепрограммы (а нерегулярно выходили тогда только гинзбурговские «Бенефисы», в которых ведущих как раз и не было) был так или иначе причастен к жреческой телекасте. Вспомним хотя бы не изменившуюся ни на йоту за тридцать лет существования

«Музыкального киоска» Элеонору Беляеву.

Ритуал подавлял индивидуальность ведущего. И программы, возникшие в период хрущевской «оттепели», допускавшей некоторое авторское своеволие, быстро мутировали. Так, уход из «Кинопанорамы» Алексея Каплера был по сути концом этой популярной передачи. В течение последующих двадцати лет под тем же названием выходила совершенно другая.

Неизбежно должен был исчезнуть и своевольный КВН. Александр Масляков тут же включился в производство «А ну-ка, парней» и «А ну-ка, девушек», которые представляли собой вполне безобидные конкурсы и кардинально отличались от интеллектуального жанра викторины, к которому тяготел КВН. Пожалуй, единственную возможность для сохранения интеллекта в телевизионном вещании нашел тогда Владимир Ворошилов в программе «Что? Где? Когда?». Воспользовавшись приемом «угадайки», Ворошилов создал образ мирного, обузданного интеллекта. Впрочем, его передачу можно было воспринимать и как преемницу КВН по пародийной части. Игрокам, как бы представляющим советский народ, ставилась задача, на выполнение которой отводилось строго определенное время. Точно так же за короткий срок в стране нужно было построить то-то и то-то. И чем, в самом деле, загадка БАМа хуже тех, что загадывал Ворошилов? Независимо от того, был ли правильным ответ на загадку, последнее решение, окончательный вердикт выносил незримый ведущий. Его слово было непререкаемо, хотя, клянусь, иногда Ворошилов брал на себя слишком большую ответственность. Особенно в тех случаях, когда вопрос допускал двоякое толкование.

А.Любимов, В.Листьев, Д.Захаров

Фактически Ворошилов тоже был из рода жрецов, но жрецов сокрытых, невидимых, верховных.

В апреле 1985 года, когда началась пора хождения в народ и Горбачев во время его ленинградской поездки появился среди толпы, пробил час и для Ворошилова. Не помню, когда точно, но одним из первых на заре перестройки он просигналил, что дни тележрецов сочтены, покинув свое священное укрытие и явившись во плоти к игровому столу. Но жанр есть жанр — Ворошилов тут же стал уязвим и утратил ореол непогрешимости высшего арбитра, как, впрочем, и первое лицо в государстве. Правда, в отличие от Горбачева, вытесненного из большой политики, Ворошилов и его программа продолжают существовать на телеэкране.

«Взгляд» и Нечто

Душа ждала кого-нибудь.
И дождалась...

А.С.Пушкин

...зацвела желтым цветком, затарилась,
затюрилась и с места стронулась.
(Из газет)

В.Аксенов. «Затоваренная бочкотара»

Перестройка и в самом деле началась «из газет» и продолжалась уже два года, а телевидение как бы не замечало этого. Но, тем не менее, что-то должно было произойти и в останкинской храмине. Место для чего-то еще — неизвестно для чего — психологически приготовлялось, и заняла его программа Владимира Молчанова «До и после полуночи». Самым главным ее достоинством считался прямой эфир. Но в программе, выходившей ежемесячно, в промежутках между выходами можно было срепетировать все до миллиметра, поэтому в прямом эфире особой внутренней потребности не было, со временем он и исчез за явной ненадобностью.

По-настоящему прямой эфир был использован только однажды, когда Молчанов в январском выпуске 1991 года пригласил журналистов для обсуждения только-только происшедших событий в Вильнюсе. Любопытно, что само обсуждение совершенно забылось, но в памяти сидит трагический клип, смонтированный под «Болеро» Равеля из кадров, снятых во время штурма тамошнего телецентра.

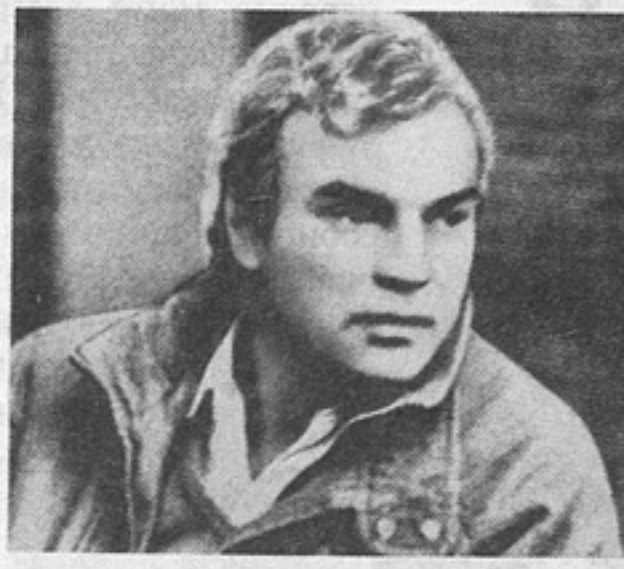
Установка на сенсацию, которая легко прочитывалась в передаче Молчанова, предполагала тщательную предварительную режиссуру. Сенсационный сюжет был прежде

всего хорошо организованной постановкой.

Вполне соответствовала облику передачи фигура ведущего. В отличие от своих предшественников, скрывавших человеческий облик за маской, Молчанов сразу же заставил зрителей относиться к себе как к реальному, конкретному человеку. Кого-то раздражали мягкие движения и гладкая речь Молчанова, кто-то с подозрением отнесся к его внешности — элегантно поседевшего «мгимошного мальчика», а кому-то все это как раз нравилось. Но в том и проявилось уже совершенно иное, *индивидуальное* отношение к *индивидуальному* образу. Страсть к режиссированию, эстетизации, салонному тону легко вписывалась в этот образ. По набору сюжетов и по их исполнению «До и после полуночи» предвосхитила появление дорогих, хорошо отпечатанных журналов «для богатых», которые стали появляться сегодня. Кстати, именно Молчанов применил тотальный черный цвет для фона в студии. (Впоследствии «Матадор» Константина Эрнста довел этот простой прием до предела выразительности.)

Программа Молчанова была целиком завязана на студию и, кстати, начала разрушаться тогда, когда автор устроил первый выезд на натуру. Хотя публика в культурном центре на Остоженке, где расположилась программа, собралась вполне светская, из выпуска исчезла притягательная и привычная для зрителей предсказуемость и «правильность» в отборе материала. На натуре Молчанов «потерял» студийный контекст, который ему удавалось сохранять, когда он вставлял в свою программу отдельные и даже им самим сделанные «репортажи с места события». Любопытно, что последний выпуск «До и после полуночи», снятый целиком в стане бастующих шахтеров, был по сути опять же другой программой с тем же названием, вернее, не программой, а фильмом. И то, что автор после этого выпуска «закрыл» тему, самого себя на телеэкране, было достаточно красивым финальным аккордом, хотя исчезновение «До и после полуночи» не исчерпывалось чисто эстетическими причинами.

В октябре того же 1987-го в эфир вышел и легендарный теперь уже «Взгляд». Первое время он отличался от молчановской программы только количеством ведущих и еженедельностью. Что интересно, и та, и другая передача первоначально прикрывались этикеткой «информационности». Программа Молчанова именовалась «информационно-развлекательной», программа «Взгляд» — «информационно-музыкальной». Если вспомнить, что во всей полноте жанр информации на отечественном ТВ той поры все еще воплощало бессмертное «Время», станет ясно, что атака на систему телеритуала была направлена в самое сердце: переоценке подлежала информационная концепция.



В. Молчанов

«Взгляд» с самых грибоедовских времен неминуемо тянет за собой — «...и нечто». Присутствие этого незримого «нечто» постоянно ощущалось в программе, как будто бы помимо очевидной внешней непримиримости к ритуалу и его жрецам было во «Взгляде» и нечто еще, не менее важное.

Дело в том, что программа была задумана с целью приспособить к новым условиям старые контрпропагандистские задачи. Осенью 1987 года отключили «глушилки», препятствовавшие приему зарубежных русскоговорящих радиостанций. Программа «Взгляд» должна была обеспечить правильную ориентацию в открытом информационном потоке. В этом смысле четыре независимых молодых человека, ведущие программы, на самом деле были изначально «на крючке». Они были подконтрольны вышестоящей воле. В отличие от Молчанова, они оказались в большей степени несвободны и, соответственно, не могли, как Молчанов, раскрыться вполне (имиджи В.Листьева, А.Любимова определились по сути уже после того, как «Взгляд» перестал существовать). И было нечто привычно таинственное в том, как тасовалась команда «Взгляда». Куда делся четвертый ведущий, знают только специалисты, почему его убрали — не знают даже они. Только любопытным известно, куда исчез из «Взгляда» Владимир Мукусев, но для

Т.Миткова

большинства сработало все то же «нечто».

«Взгляд», символизирующий целый период отечественного телевидения, в действительности никак не мог дотянуть до собственной специфики, состояться. Создавалось впечатление, что ведущие подчас нарочно тянут время, дожидаясь момента, когда количество само собой перейдет наконец в качество. Если «До и после полуночи» имела жесткие временны́е пределы, «Взгляд» периода расцвета как будто бы не собирался кончаться никогда. Он стремился превратиться в сплошной ночной видеоканал, заканчиваясь и в полвторого, и в полтретьего. Это был предел продолжительности в общении с телеведущими, которые однако, так и не могли достичь на экране концентрированной характерности и предъявляли зрителям живое, но достаточно аморфное, с точки зрения образного начала, человеческое существование. В первых выпусках ведущие, например, читали вслух завтрашние газеты, потому что решительно не знали, чем им заняться.

И.Угольников, А.Парфенов, К.Эрнст

Состоявшимся именно в программе «Взгляд» можно считать лишь имидж Александра Политковского, который по условиям игры ходил как бы на длинном поводке и имел возможность более остро и определенно обнаружить индивидуальность. Хорош или плох его имидж — другой вопрос. Но Политковский его создал, в его телепровокациях была придуманная завязка, было развитие сюжета, и он никогда не изменял своей кепке. В группе у Политковского был даже режиссер, ставивший движение в кадре. Если помните, однажды репортаж был превращен в откровенную драматическую миниатюру. Узнав «Сашу», из окна второго этажа его окликнула женщина-инвалид. Политковский поднял руку с микрофоном над головой, а оператор перевел трансфокатор на общий план. Зритель легко угадывал, что репортер застыл в позе Статуи Свободы.

Вторжение на телевидение новых образных технологий при всех издержках и рудиментах прежнего *режима* вещания неминуемо приближало крах сложившейся ритуальной системы. Последней акцией того, прежнего ТВ, буквально его «лебединой песней» был август 1991 года.

К этому времени зрители уже начали привыкать к так называемым видеоканалам, опиравшимся на традицию долгих русских разговоров с открытым финалом. (В шестидесятые эти разговоры на кухнях только что розданных Хрущевым отдельных квартир превратились в культ. Одна из декораций «Взгляда» впрямую воспроизводила именно кухонный интерьер.) И вот, когда страна на три дня погрузилась не в разговор, а в реальную гражданскую драму с открытым финалом, телевидение продемонстрировало всем известную классическую постановку «Лебединого озера» — зрелище, промеренное до миллиметра, до секунды как в визуальном, так и в звуковом отношении. Была определенная логика и в выборе именно балета. Опера, использующая слово, могла ненароком о чем-нибудь «проговориться».

После путча прежняя стилистика новостей могла быть только пародией на самое себя. Телевизионные ведущие, в том числе и канала новостей, окончательно утратили причастность высшей истине и стали обычными профессионалами: к определенному времени они должны были собрать определенное количество информации и затем передать эту информацию в эфир.

Впрочем, программа «Время» умерла задолго до путча. Вместо нее первый канал предложил программу с подчеркнуто деловым названием «Телевизионная служба новостей» — ТСН. Эта программа фактически уже начала возвращать новостям их новостийность. В ТСН сообщали то, что люди могли сказать друг другу и при встрече на улице. Само право информировать перестало быть сакральным, его мог получить каждый, кому было что сообщить. Миткова, Ростов, Гурнов, Киселев и другие воплощали, кто как мог, различные человеческие типы. Миткова — элегантную «ночную красавицу», Ростов — «потребителя «Беломора», Гурнов — «сноба», Киселев — «интеллектуала,

который все знает, но не все говорит». В дальнейшем именно ТСНовский состав ведущих образовал основной костяк программы «Вести» первого канала Российского телевидения, с созданием которого связывались главные надежды на «другое ТВ» — не только в переносном смысле. Организаторам российского вещания хотелось создать что-нибудь эдакое — совсем не похожее на то, что было раньше.

Пожалуй, последнюю точку в процессе сближения ведущих с простыми смертными поставили события октября прошлого года. Спецвыпуски «Вестей», которые вели Светлана Сорокина и редактор по фамилии Виноградов, продемонстрировали полную адекватность ведущих зрительскому самочувствию: ведущие так же, как и зрители, не знали, что происходит, но у них, в отличие от тех, кто следил за экраном, была техническая возможность собрать хоть какие-то сведения, что они и делали — совершенно искренне.

Октябрьские события окончательно превратили телевидение в то, о чем так долго говорили преподаватели факультета журналистики МГУ, — в обычный социальный институт. Именно после октябрьских событий появилось НТВ, и оказалось, что телеканал можно просто купить, как автомобиль или квартиру. В феврале выяснилось, что наше бедное государство не может этого сделать, вынуждено сокращать вещание. Не потому, что говорить и показывать стало нечего, а просто потому, что нет денег. Это близко и понятно каждому.

Show must go on!

Эва как!..

М.Зощенко

Двадцать с лишним лет существования «новостей ни о чем» не прошли бесследно для отечественного телезрителя. Привыкнуть к восприятию новостей как таковых и навсегда забыть об интонациях убаюкивающего информационного ритуала не так-то просто. Именно эту особенность нашего переходного сознания и использует сегодня пародийное «Времечко».

Программа начинается с перечисления того, о чем «сегодня вы *не узнаете*». Фигуры ведущих сопоставимы с комическими масками. Игорь Воеводин в прямом смысле рыжий и непричесанный, он же и исполняет в программе роль «рыжего клоуна», готового поставить с ног на голову всякую новость, которую сообщает ему с серьезной миной белый клоун. При этом белым клоуном в программе «Времечко» поочередно, сами о том не подозревая, становятся телезрители — авторы телефонных звонков в студию. Сообщая свою информацию, зрители всегда умопомрачительно серьезны. И тем самым как бы провоцируют остроумие, без которого программа просто потеряла бы свое лицо.

Д.Дибров

Новости приобретают характер миниатюр в стиле Зощенко: способ изложения явно доминирует над сообщением как таковым. Ну, например: приходит человек в парикмахерскую, где стригся за тысячу рублей, а там ТОО «Одуванчик» и стригут теперь за семь тысяч. И вот, граждане, что, значит, получается. А получается, значит, то, что, с одной стороны, живем мы в переходный период, но, с другой стороны, та же самая голова заслуживает большего уважения...

В легкой, а иногда и действительно остроумной форме «Времечко» выполняет функцию своеобразного телевизионного шлюза, соединяющего две разнопорядковые системы вещания. С одной стороны, оно остраняет и помогает изжить ритуальные комплексы, привычку к пустопорожней информации, с другой — приучает к новым механизмам создания образа на телевидении.

Телефонный звонок при этом оказывается более чем красноречивым свидетельством перемен. Если раньше все на телевидении определяли телефонные звонки *сверху*, из ритуального поднебесья, то теперь тон задают телефонные звонки *снизу*. Именно они, глас народа, подправляют, корректируют, утверждают угодных и неугодных, выражая преемственность «телефонного права» в новой, пускай более органичной, но отнюдь не менее властной его форме.

Георгий Рамазашвили

Post mortem как проект культового фильма

Настали дни, когда русский рок можно рассматривать как сложившееся историко-культурное явление. Будучи в своих корнях не музыкальным, но языковым, поэтическим, а стало быть, летописным искусством, отечественный рок сам оброс бесчисленным количеством преданий и мифов. Многие рокеры при жизни попали в героический пантеон — пантеон культового обожествления. Их стали называть глашатаями поколений, хотя творческий процесс всегда индивидуален. Его интимные подробности, включая пограничные состояния психики, тиражировались молвой как универсальные способы вхождения в анналы культуры. Десятки газет и самиздатовских журналов, теле- и радиопередач стали трудиться над созданием рок-эпоса. Пошла брататься с рокерами и киноиндустрия. С помощью одних собирали кассу; другие принимали участие в социо-культурной реабилитации деклассированных художников и музыкантов. Для кого-то эксперименты в кино были шансом попробовать себя в ином, не всем ранее доступном виде творчества. Через такие ворота на съемочную площадку попадали Кинчев и Шевчук, Сукачев и Мамонов. Едва ли кто из них являлся прототипом собственного экранного персонажа; максимум, что удавалось исполнителям, — это адаптировать героя к своему творческому кредо. Наилучшим образом это делал Цой, объединивший позитивизм героя собственных песен с позитивизмом героя «Иглы». Но в любом случае Цой не стал от этого мифом, достоянием легенды. Кино помогло ему сыграть своего песенного персонажа не только на кассетных альбомах, но и на экране, — сохранялась их идентичность: визуальное сопровождение, которое каждому слушателю (как и самому Цою) приходилось додумывать на свой манер, неожиданно материализовалось. Это был, наверное, первый случай в отечественном кино, когда рок-музыкант с известными оговорками мог отождествляться по духу с сыгранным им персонажем.

Культовость того же Цоя (особенно после его смерти) подразумевала взгляд на самого музыканта как на единственного и главного героя кино. Собственно, перестроечными СМИ предпринимались попытки представить артистическую биографию — от Гребенщикова до Шевчука — заслуживающей большего внимания, чем творчество. Объяснялось это в значительной степени их былой запрещенностью. Андерграунд влек масс-медиа не какими-то глубинами своего творческого миропознания, а банальной внесистемностью, отщепенством. Лишившись государственного прессинга, рокеры стремительно растеряли свою привлекательность. Кинчев с Шевчуком наконец-то нашли адекватную уровню их песен аудиторию тринадцатилетних; Гребенщиков и Мамонов, произведя крайне неудачные эксперименты с электронным звуком сердобольных капиталистов, распустили «золотые» составы своих коллективов и занялись самоповторением. Еще вчера казавшийся оригинальным образ жизни стал доступен и бомжу. А Бога из обыденности не сотворить.

Опустевший Олимп вновь стал заселяться богоизбранными, когда смерть распростерла над ними свои крыла. Именно ею отныне даруется культ. Возникает всплеск интереса к вовремя не услышанным песням; стрекочут телекамеры; скребут бумагу газетчики. Некролог становится коммерчески выгодным жанром молодежной журналистики.

Наибольший резонанс вызвала кончина Виктора Цоя, Игоря Талькова и Александра Башлачева. Уверен, что именно из этих персонажей молодежное культовое кино постперестроечной России в недалеком будущем выберет героя. Почему именно из них? Ведь есть и другие покойники: Селиванов, Дягилева, представители сибирской школы бард-рока. Эти люди погибли на

заре становления новой государственности и ее менталитета. На дворе — время формирования новой русской, сиречь российской, мифологии. Названные персонажи, точнее, их культы уже влияют на ее формирование. Они погибли молодыми и, что немаловажно, не сложившими руки.

Здесь следует поставить точку и обособить Башлачева: он погиб вовсе не будучи в фаворе. Помимо того, он, в отличие от Талькова и Цоя, не дожил до тех лет, когда рок-продукция была легитимизирована и пошла массовым тиражом. Пластинка, стороны которой он должен был делить с блюзовым гитаристом Юрием Наумовым, так и не была записана; полноценной концертной деятельности он не вел; пронырливых менеджеров не имел; сценарий митьковского фильма, на участие в котором Башлачев дал согласие, был прочитан им за несколько дней до смерти.

В общественном сознании Башлачев — романтичный и обделенный герой; жизнь ему многого недодала. Он кочевал по квартирам друзей и порой не имел средств к существованию. И песни он писал загадочные — даже для его друзей. Можно сказать, что он не был (вновь в противопоставление Талькову и Цою) сиюминутно адекватен повседневной жизни. Сам факт его самоубийства — в этом свете — более интересен культовому кино, чем цоевская автокатастрофа или тальковская смерть от пьяной пули. Талькова в этом разговоре я вообще больше не стану упоминать, так как смерть и сделала ему имя.

Post mortem современники пытались переписать и биографию Цоя. Самое мистификаторское и дурно-поэтичное предположение мне довелось услышать от Бориса Гребенщикова. «А я так и вовсе думаю, что он это сам сделал», — было сказано о цоевской гибели в результате автокатастрофы. Даже если принять во внимание гребенщиковскую трактовку цоевского финала, покойному лидеру «Кино» будет недоставать для мифа масштабности. Он не революционер — скорее, он человек стабильности. В его поэзии нет духовных откровений — городская романтика для юношей, по сей день несущих вахту на его могиле. Но он слишком понятен, чтобы стать мифом. И незамысловат.

Иной случай — Александра Башлачева. Идеальная для рок-героя биография (смена мест жительства, подполье, путешествия по стране, лунатический, полный неожиданностей образ жизни); богатая сенсорика и, наконец, несомненное поэтическое мастерство, позволяющее перенести чувственный и эмпирический опыт в полноценную строфу. Драматизм его поэзии вырастает из сюжетов повседневной жизни.

Казалось бы, я говорю ровно то же, что мог бы сказать о другом рок-кумире — Джиме Моррисоне, судьбу которого попытался отобразить в своей ленте «The Doors» Оливер Стоун. Чем различны два этих персонажа и почему мы не можем поставить знак равенства между ними? Первое и основное: Башлачев, участвуя в культурной революции, не нашел той аудитории, что пошла бы за ним. Его поэзия и судьба до сих пор фактически никем не поняты и, соответственно, в большинстве трактовок приобретают ходульно пошлую интерпретацию: «страдал — умер». Такой миф устраивает тех, кто, слушая песни Башлачева, пытается приобщиться к святости. Про-исходит умильно-серьезная сакрализация его имени, умертвляющая поэзию. Башлачев смог это уловить — после некоторых концертов он говорил, что аудитория состоит из упырей, качающих из него энергию. К этому, как и к реплике Моррисона о своей аудитории «Они желают моей смерти», можно было бы отнестись с долей иронии, если бы спустя несколько лет после башлачевской гибели многие рокеры не называли самоубийство поэта «искупительной жертвой, которая помогла русской рок-культуре не погибнуть» (фраза принадлежит басисту «Звуков Му» Александру Липницкому).

А.Башлачев

Башлачев, впрочем, сам приложил определенные усилия к тому, чтобы его поэти-

ческую судьбу рассматривали как крестный путь. Именно им сказано в песне «На жизнь поэтов»:

Поэты идут до конца. И не смейте кричать им:
«Не надо!»

Ведь Бог... Он не врет, разбивая свои зеркала.

Но чего лишена эта песня, так это христианского мотива искупления: тут «тело Божье» на просфоры не растащишь. Лишь знатоки башлачевской поэзии знают, как мучительно он старался избавиться от ложной дилеммы: «либо хорошая поэзия, либо хорошая жизнь». Эпиграфом к фильму о Башлачеве могла бы стать притча, рассказанная историкам князем Андреем Курбским. В ней, как мне кажется, воплотилась основная проблема русской поэтической культуры, к которой целиком принадлежал и Александр Башлачев.

Царь Иван Грозный распорядился некогда казнить двух бояр, принявших схиму — так называемый «ангельский чин». Он сказал при этом, что «подобает ангелам на небеса взлететь».

Фильм о Башлачеве-ангеле был бы отмечен печатью аморализма: кощунственно проповедовать то, что уже проявилось в жизни человека как заблуждение, может быть, имевшее роковые последствия. Понимание драмы поэта открывает два основных пути ее освещения. Оба были продемонстрированы — на примере Лермонтова — Владимиром Соловьевым и Дмитрием Мережковским. Первый из них подверг лермонтовское поэтическое «эго» неприязненному осуждению, чем, по крайней мере, обезопасил себя от причастности к «подталкиванию падающего». А Мережковский защищал естественность поэтического демонизма, находя в ней эстетическую красоту и искренность: таким образом он застраховал себя от возможности ошельмовать своего героя. Чей подход — Мережковского или Соловьева — захотят поклонники Башлачева видеть доминирующим в сценарии к фильму об их кумире? Точно, что компромисса не будет, — миф не терпит сомнений. Поэтому-то, может быть, более полезная для бронзовеющего башлачевского имени концепция Соловьева будет отвергнута. Люди не хотят лишаться иконы.

Чем еще Мережковский отличается от Соловьева — он любовался поэтическим героем; он не был им обманут, поэтому и не мог с такой, как у Соловьева, злобой о нем говорить. Именно любование и близко к культу. Оно демонстрирует иерархичность любого поклонения. Учитывая это, можно предположить, что в культовом фильме о Башлачеве станут любоваться даже его пороками. И его самоубийство неминуемо в таком случае тоже станет предметом любования.

Уже сейчас самоубийство Башлачева рассматривается многими простаками как некий ключ к разгадке, что по сути неверно. Создается образ гипернервного певца суицида. Строить же на суициде, как на некоей метафоре, фильм о Башлачеве мне представляется вредным, потому что сама его поэзия будет такой метафорой перечеркнута. Не вдаваясь в подробности, скажу то, что необходимо принять на веру: самоубийство не являлось для Башлачева (хотя и до рокового шага он предпринимал попытки покончить с собой) ни целью, ни средством. Любой работающий над темой поэта, готового сложить во имя любви голову, непременно испытает чувство обескураживающего абсурда, узнав, что он погиб в тот момент, когда его подруга ждала ребенка.

В отличие от Моррисона, Башлачев не видел в смерти «единственного друга». Им, и никем другим, написано: «И я боюсь сна из тех, что на все времена». В башлачевском сценарии Эрос и Танатос не соединяются гармонично. Отчасти и потому, что Башлачев сам мучительно искал себе цену как мужчине. Он слишком долго — в худших традициях христианской Руси — вопрошал: «А куда мне, к лешему, потроха?» Собственно, в оригинале башлачевский сюжет — о человеке, исполнявшем, по собственному признанию, «бабью песню». И когда эта «бабья песня» напела приход той, желанной, к поэту, ему следовало переориентироваться и найти свою песню — мужскую. Или вообще отказаться от поэзии. Последнее было вполне вероятно, ибо из явно ошибочной установки отождествления написанного с прожитым Башлачев полагал, что ему «пора уходить следом песни, которой ты веришь». Не случайно последний год до смерти он почти не появлялся перед слушателями даже со своими старыми произведениями.

Эту кажущуюся мне правдоподобной концепцию можно отвергнуть ради триллера о наркомании, неустойчивых связях, бродяжничестве и раскалывании головы об лед.

Другой крайностью может стать лента с условным названием «Путь поэта — крестный

путь», в которой Башлачев будет выглядеть гротескно иконным, а то и юродивым. Клише «путь поэта — крестный путь» — это хорошо зарекомендовавшая себя торговая марка: за нее станут голосовать рублем (долларом) и интеллигентные слависты, и зрители Оливера Стоуна, режиссера, которому удалось запродать напомаженный муляж Джима Моррисона официальной культуре, — миллионам домохозяек, сыновьям какого-нибудь сенатора Гора да влиятельным пиджакам; Моррисон стал частью Американской Мечты.

У Башлачева не меньше шансов стать персонажем Русской Мечты: он умел отождествлять свою интонацию с мелодией отечества («Да я за разговорами не разберусь,/ Где Русь, где грусть»). Может быть, поэтому ему и удалось «услышать стоны краденой иконы».

Не хочется только, чтобы «краденой иконой» оказался сам Башлачев.

P.S. В разное время Башлачев отклонил предложения участвовать в фильмах «Рок» и «Барды покидают дворы». В первом случае отказ был мотивирован тем, что картина, замышлявшаяся как документальная, стала походить на постановочную. По всей видимости, Башлачев не хотел принимать участие в какой бы то ни было социальной реабилитации андерграунда, и ему была чужда затея таких фильмов, как «Рок»: дескать, рок-н-ролл играют тоже люди, и шерсть у них от этого на ладонях не растет. Максимум чем в результате переговоров сумела заручиться съемочная бригада ленты «Барды покидают дворы», это аудиозаписью нескольких башлачевских песен и его фотографиями[1].

[1] Автор благодарит за предоставленную информацию Анастасию Рахлину.

Петр Шепотинник

Жидкие кристаллы

Одно венецианское впечатление

У Кесьлёвского все фильмы — и короткие, и длинные — о любви. Даже тот, что об убийстве, из «Декалога», со слюной только что повешенного, с предсмертным лязгом тюремных засовов, — тоже о любви. О ее невостребованности, о крови, заполнившей эту пустоту.

Правда, первый из фильмов нового цикла, словно заранее лишая нас права истолкования, подсказывает: фильм — о свободе. Премудрый продюсер Марин Кармиц ловко, по-видимому, на зависть Америке разыграл внешне весьма амбициозный, образцово-показательный проект из трех картин, в котором символически задействованы три цвета французского флага: синий, белый, красный (соответственно: Свобода, Равенство, Братство).

Неоклассицизм стиля Кесьлёвского, поразительная отточенность его сюжетов, дисциплина его повествований пришлись Кармицу более чем кстати. Потом уже понимаешь, что все эти три цвета не так уж важны, но наше восприятие, настроенное на камертон «свободы» (или — того интереснее — «братства»), неминуемо ищет ее проявлений в каждом стыке сюжета.

Что с того, что фильм окрашен в синий цвет? Идея синего, по-моему, никак идеологически не нагружена: вся эта синь, расцвечивающая фильм, — подвески в детской комнате, оставшейся без обитателя после автокатастрофы; гладь бассейна, поглощающего гибкое тело героини в непременно черном закрытом купальнике; отчужденное мерцанье телевизора — все эти колористические акценты, которые расставлены там, где это только возможно, как бы блестяще они ни были проведены безупречным стилистом, оператором Славомиром Идзяком, — не более чем, увы, необходимый теперь (даже некогда аскету

**«Три цвета. Синий» («Trois couleurs. Bleu»)
Авторы сценария Кшиштоф Песевич, Кшиштоф Кесьлёвский. Режиссер Кшиштоф Кесьлёвский. Оператор Славомир Идзяк. Композитор Збигнев Прейснер. Художник Клод Ленуар. В ролях: Жюльетт Бинош, Бенуа Режен, Элен Винсент. MK 2 Productions, CAB Productions, «TOR», France 3 Cinema, C.E.D. Productions. Франция — Швейцария — Польша. 1992.**

Кесьлёвскому, кинолидеру «объединенной Европы») дизайн коммерческого толка.

Итак, три цвета, хоть по сути не в них дело. Первый — синий. Свобода. Жюльетт Бинош играет «свободу».

«Свободу нельзя ни из чего вывести, в ней можно лишь изначально пребывать» (Н.Бердяев).

Бинош словно специально создана для киноведов, ищущих везде, где только можно, желанный «background», ибо в ее хрупком, независимом облике запечатлен помимо ее воли целый веер привходящих значений. Которые, кстати, пытается не без успеха выявить автор статьи в «Sight & Sound» Жинетт Винсендо. Автор статьи (Volume 3, Issue 12) несколько озадачен: как получилось, что именно польский режиссер, взявший все возможные фестивальные барьеры, именно ролью в «Синем» возвел эту актрису (после ее блестящих бенефисов у Каракса) на пьедестал символа «французского феминизма»? Помесь «женщины-вамп» и «женщины-ребенка». Упоительная маргинальность и безудержный эстетизм, обретение социальной идентичности через искусство (девушка-фотограф в «Невыносимой легкости бытия» Кауфмана, художница в «Любовниках Понт-Нев», композиторша в «Синем»). И главное — ее красота не просто красота, но еще и идея красоты, и лицо — тоже как идея, как холст для авторских интерпретаций. Недаром оно украшается синяками, полученными от караксовских клошаров; недаром там же полуслепой глаз грубо закрывает повязка, да и здесь, в «Синем», после автомобильной аварии, красота выявляется не сразу, лицо будет мучительно освобождаться от кровоподтеков.

Жюльетт Бинош

Эту актрису, в отличие от рок-звезд, с трудом представляешь себе на майке «фана»: и Кесьлёвский, и Каракс на равных ведут мысленный диалог с актрисой, провоцируя ее чуткое естество обостренными импульсами трагической фабулы. Все это я говорю к тому, что в облике Бинош и другая идея — идея европейской артистической свободы обнаруживает себя как нельзя более явно. Свободы, которая унаследована от автора «Любовников Понт-Нев», разорившего пол-Франции своим неистовым синефильством. И — отчасти — свободы чувственной, продемонстрированной в столь же скандальном, сколь и монотонном фильме Луи Маля «Роковая». Впрочем, по большому счету, все это вовсе необязательно знать: плохи дела у той актрисы, чья игра не воспринимается зрителями без ссылок на «Кинословарь».

И все же — свобода или не свобода? «Синий» — о свободе в той же степени, что и «Революционный этюд» Шопена — о революции. Он о свободе в том смысле, что она любому из окружающих нас понятий придает неизбежную, порой трагическую обратимость. Героиня Бинош Жюли теряет мужа и дочь в автомобильной катастрофе. Так она в каком-то смысле становится свободной. Она попадает в пространство чистой, как дистиллированная вода, свободы. Но такую воду пить нельзя. Она свободна — от всего. Ужас свободы. Холод свободы. Ад свободы. Но — отвлечемся.

•

Смешная вещь произошла во время венецианской пресс-конференции. Разволновавшаяся после удачной премьеры и настроившаяся на лицезрение события толпа журналистов бойко перетекла из кинозала в мавританского покроя «Эксцельсиор», видавший всех: от Тамары Макаровой до Лючии Бозе, от муссолиниевских чиновников (прости, Господи) до Гленн Клоуз. И еще не успели словоохотливые журналисты поупражняться на лакомую тему свободы, встречая в лице замкнутого польского режиссера небрежение к такому поверхностному выпытыванию истины, каковым является пресс-конференция, как тут ни с того ни

с сего на сцену выскочил субъект, так сказать, «анпиловского» свойства.

Венеция. 50-й кинофестиваль. Спилберг. Тина Тернер спускается чуть ли не с небес в полвторого ночи поведать о своих впечатлениях от погружения в буддизм. Скромняга Харрисон Форд. Казалось, дотянись — и дотронешься до кинематографического пантеона.

И тут в эту царственную обитель высокой кинематографической моды врываются до боли знакомые слова, произнесенные с отечественным надрывом: «Здесь все куплено! Понтекорво (директор фестиваля. — *П.Ш.*) пора на свалку! Долой засилье американцев!» И проч.

Впрочем, тут же было продемонстрировано и разительное отличие от гипотетической сцены такого же рода, разыграйся она где-нибудь в Москве. Мятежный некто не скрывал противозаконности подобной акции, крича: «Вяжите меня, зовите полицию!» Чем, кстати, моментально вызвал у меня к себе сочувствие. Да и зал реагировал на происходящее с затаенным смущением, как, впрочем, и завсегдатай венецианских пресс-конференций кинокритик Гидеон Бахман, сидевший бок о бок с героем дня Кесьлёвским.

Бахману, наверное, привиделись образы студенческих революций 1968 года, а уж Кесьлёвский, чья страна, как и наша, нахлебалась досыта всяких манифестов, вообще почти не реагировал на происходящее.

Кесьлёвский, только что, десять минут назад, показавший фильм о свободе.

Каждому ясно, что Кесьлёвский снимал фильм не об этой свободе.

Все журналисты, разумеется, ждали Бинош, а у нее как раз за два дня до пресс-конференции родился сын. В этом было что-то вызывающе символическое и, как всегда у Бинош, эгоистически обворожительное. Режиссер сделал вежливый знак полиции, чтобы та не трогала смутьяна, и рассерженный тотчас стушевался сам по себе, после чего благополучно растворился в равнодушной толпе.

...Холод свободы.

Жюли мечется, ей невтерпеж придать этой насильственной свободе резкие, законченные черты. Она отвергает жалость, она пытается побороть трагедию, насильственно погасив воспоминания о случившемся. Все долой — недвижимость, кредитные карточки. Все если еще и должно случиться, то только впереди, в будущем, очищенном от тяжкого вчера.

Жюли идет в приют к своей матери. Та безумна. И, между прочим, тоже свободна. Свободна от горя, обрушившегося на дочь. От прожитой жизни, которая беспорядочными всплесками обнаруживает себя в бессвязном разговоре. Мать, пребывая в рамолической рассеянности, говорит Жюли нечто до болезненности похожее на истину: «А мне сказали, что ты умерла».

Чего Кесьлёвский достиг с, пожалуй, уже абсолютно брессоновским перфекционизмом — так это умения «вязать». Смысл проступает через смысл. Мир состоит из обманчиво малозначительных деталей. Их сотни в «Декалоге»: окно напротив и соблазн женской наготы, муха в стакане на тумбочке рядом с умирающим больным, дальний недоступный огонек за вечерним полем. Надо всем, над любым бытовым проявлением незаметно висит груз морального императива. Все всех о чем-то спрашивают. Во всем — ирония вопрошающего бытия.

Так и здесь: все чем-то в конечном счете *чревато*. Вот юноша играет в мяч: один удар о землю и — через секунду произойдет трагедия, единственным свидетелем которой он станет. Предощущение трагедии снято крупно — во весь экран, с почти рекламной рельефностью, роковым образом соберется в каплю смазочное масло (так и хочется сказать: «Шелл»), вытекающее из подвески «Альфа-Ромео», мчащегося сквозь живописный туман. А вот сама трагедия ушла за кадр — о ней говорит разве что глухой грохот удара. А чуть позже так же близко, как каплю «Шелла», мы увидим зрачок Жюли — Жюльетт Бинош. Впрочем, это скорее антикрупный план — глаз не в состоянии ничего выразить, происшедшее — вне бытового осознания.

Неосознанно развивается и другая линия конфликта: предметный мир и Жюли. Он, этот мир, словно нарочно идеален, будто сошел с каталога. Сцена похорон мужа транслируется на «микрофилипсе», который можно поднести к лицу, как блюдце с чаем. Но и в этом читается авторская ирония: мир благодаря ловким компьютерным технологиям окончательно приручен, процедура похорон на этом экране превратилась в некий — вроде выключателя или запонки — уже неосознанно, краем зрения воспринимаемый элемент обихода. Неясное мерцание жидких кристаллов, предназначенных для человеческого уюта, бьет своей беспощадной ползучестью, беспардонной втекаемостью в мир.

Но, собственно, в этот телевизор смотрим мы, а не героиня.

Жюли — Бинош туда не смотрит. Полфильма — о том, что ей некуда смотреть. При избыточном колористическом наполнении кадра — отсутствие зрения. Мир, созданный, чтобы сиять и переливаться, пуст и никчемен, отчужден от героини. Вся его пластическая активность вторична по отношению к драме Жюли.

Интересно, что лейтмотивная музыкальная тема фильма, недописанная кантата, звучащая скорее как «реквием», врывается в кадр на черной пустоте между эпизодами. Словно к нам обращается встревоженное небытие.

Подсознательно чувствуешь здесь неминуемый отголосок предыдущей роли Бинош в мелодраматически постмодернистской феерии Лео Каракса «Любовники Понт-Нев». Скрыв один глаз героини уродливой повязкой, Каракс лукаво лишал ее возможности, так сказать, на пятьдесят процентов созерцать реальность собственного фильма, воздвигнутого как «нерукотворный памятник» идее чистого кино.

Что-то похожее есть у Кесьлёвского, хотя моралистические посылы прописаны здесь совсем иначе — Жюли страдает от этого визуального уюта, он для нее оскорбителен, она бежит его. Такая расстановка понятий дает осознать, что Бинош подчеркнуто не американская актриса, хотя некогда и пробовала играть в американских фильмах (правда, с «европейским» уклоном — как фильм Кауфмана). Говорю это без всякого, складывающегося чуть ли не в шовинистическую привычку, подсознательного антиамериканизма.

Не американская. Французская. Сама ее духовная стать изначально не утилитарна, она отторгает любую извне навязанную идею.

Американская имиджелогия сориентирована на прагматическое использование актерского аппарата в доведении сюжета до максимальной коммерческой пригодности: актер подчинен тщательно разработанному — как модель «Шевроле» с противоударным устройством и подогревом кресла — течению сюжетных импульсов, с которыми актер должен работать в единой фазе.

Бинош — сама по себе — сюжет. Хрупкость ее чуть надломленной фигуры, на которую наехало это фатальное событие, мера изменения этой хрупкости — тоже сюжет. Сила, позволяющая при этой хрупкости устоять, — развитие сюжета.

После «Синего» понимаешь, что Бинош — идеальная актриса.

Хотя бы уже потому, что ее взгляд заставляет нас, очнувшись, осознать: кинематограф в идеале создан не для «робокопов» и динозавров, а еще и для шляпки Марлен Дитрих — для того, чтобы всмотреться в оробелое движение зрачка и брови, чтобы суметь насладиться тем, как кадр делится растворяющимся в синеве профилем, чтобы по сегменту обнаженного тела читалась страсть, чтобы мы увидели, как Жюли, обнаружив ноты недописанной мужем кантаты, читает — словно разговаривает с ним — музыку с листа.

Жюли враждует с гнетущей памятью, в которую перевоплотилось из материального все то, до чего можно было дотронуться, чье живое прикосновение можно было реально ощутить.

Но это не единственный драматический узел фильма. За инстинктивное и неистовое отторжение от трагедии, как всегда у Кесьлёвского, придется расплачиваться. Пока разыгрывалась драма саркастической свободы Жюли, за кадром, обнаружив себя лишь в финале, зрела другая драма, внезапно изменившая смысловые полюса фильма. У погибшего мужа была другая женщина. У нее от него будет ребенок. Он любил ее. Жюли задает ей вопрос со смущенной улыбкой:

— Итак, любил ли он вас?

— Да.

Он любил ее — и эти ноты, за которыми нервно следит влажный ноготь, вся эта кантата, взбаламучивающая гладь фильма, — кому она, собственно, была посвящена — двенадцати странам «объединенной Европы»? Жюли? Или другой женщине?

Фильм, разумеется, не о другой женщине. Хотя момент отрезвления Жюли актриса Жюльетт Бинош проводит с невероятной силой, поскольку на ее лице теперь уже отражается не Маль, Каракс и Кауфман, а катарсическое озарение, которое Кесьлёвский, наверное, изначально мыслил как эмоциональный результат картины. Озарение другой любовью.

Испуг непроизвольного отречения от любви, испуг, рожденный одиночеством, страхом; от любви, а значит, и от Бога, чей укор она, наверное, слышит, — вот что играет Бинош. Не наказание Бога, разумеется, она уже наказана сполна, а именно укор.

Сжигая ноты кантаты, Жюли продолжала любить своего мужа. Но другая женщина тоже любила его, сохранив его ноты. Чем настойчивее эта тема — призрачной свободы, непреодолимой борьбы с чувственным гнетом прошлого, чем она внятней проводится в фильме, тем явственнее и аккордней звучит тема, чья простота в своей реальности неотменима и в конечном счете всепобеждающа.

Это тема любви. Любви, которая изначальней свободы.

Все они, герои фильма, хотят любви. Всех их привела в этот фильм любовь. И ребенок во чреве другой женщины, чье движение регистрирует компьютер, — от любви. Уже, кажется, не любовью конкретного мужчины и конкретной женщины (ее присутствие, кстати, низведено в фильме до минимума), а — Любовью.

Все фильмы Кесьлёвского — о любви, хотя этот — о свободе. Кесьлёвский не боится патетических финалов, он знает, какой ценой они оплачены.

Кстати, когда в тот же зал пресс-конференций на следующий день после концерта в Гамбурге прибыла царственная Тина Тернер, полицейские проявили максимум предусмотрительности: был тройной кордон и тщательный обыск.

От той свободы, что царила на пресс-конференции днем раньше, не осталось и следа.

Кшиштоф Занусси:

От «Волшебной горы» к фотороботу

Беседу ведет Владимир Фенченко

Владимир Фенченко. Кшиштоф, скажи, пожалуйста, чем или кем являются для тебя актеры?

Кшиштоф Занусси. Существует мнение, столь же банальное, сколь и здравое, что актер для режиссера — что-то наподобие краски для живописца. Если у художника нет голубой краски, он не станет писать морской пейзаж, если нет зеленой — не будет рисовать лес. Так и мой фильм зависит от того, какими актерами я буду располагать, кем я смогу себя выразить. Если необходимые мне актеры существуют только в моем воображении, то не будет на экране и моего мира, ведь он должен существовать реально, материально. И в этом смысле — наша кинематографическая реальность более аристотелевская, что ли, нежели платоновская. Наша фантазия нуждается в материальных подтверждениях. Если актеры, которыми я располагаю, несколько хамоваты, я не смогу рассуждать о тонких чувствах, ничего не выйдет. И ни монтажом, ни музыкой я не смогу обмануть зрителя, если актеры не умеют делать то, что мне необходимо.

В этом смысле они — мои соавторы, если их нет, то я и сам не смогу раскрыться.

В.Фенченко. Кшиштоф, насколько я знаю, ты, как правило, сам решаешь, кто и кого будет играть в твоих фильмах?

К.Занусси. Да.

В.Фенченко. А бывали случаи, когда тебе по тем или иным причинам не удавалось это сделать?

К.Занусси. Бывали. Что, как мне кажется, не лучшим образом отразилось на фильмах. Причем если я не сам выбирал актера, но хотя бы мог от него отказаться, это еще как-то работало. Но порой даже один элемент может испортить весь «химический состав». И так случалось с некоторыми моими картинами: я надеялся, что если только один, пусть даже главный, актер будет не тот, а всех остальных выберу я сам, то самое важное в фильме все-таки сработает. Оказалось — нет, не срабатывает.

В.Фенченко. А кто обычно давит, продюсер?

К.Занусси. Продюсер... Хотя чаще — прокатчик. Правда, я не могу все грехи списывать на них, ведь, соглашаясь снимать предлагаемого ими актера, я все-таки беру ответственность на себя, то есть я рассчитываю, что все как-то сложится, проскочит. Но иногда не проскакивает.

В.Фенченко. Например?

Кшиштоф Занусси

К.Занусси. Например? «Где бы ты ни была». Я чувствовал, и очень сильно, что Джулиан Сэндс, которого я считаю очень хорошим, интересным актером, не соответствует моему представлению о той личности, которую ему следовало воплотить, он не вызывал у меня никакого сочувствия. Я считал, что в этой роли должен был выступить Ян Никлас — тот, который сыграл молодого Петра в знаменитом американском телефильме «Петр Великий» (старого Петра там играл Мак-

симиллиан Шелл). Никлас актер интересный. Он бы чувствовал себя во всем виноватым, но виноватым как бы без причины. Джулиан Сэндс виноват по причине. И поэтому нарушается вся структура рассказа.

Другой пример — «Прикосновение». Здесь роль жены главного героя должна была играть Жанна Моро. Но возникла проблема, причем совсем не творческая — проблема паспорта. Поскольку дело было до подписания соглашения в Маастрихте, существовали различия между людьми, обладавшими паспортами разных стран. А так как в производстве моей картины были задействованы деньги из Великобритании — Жанна Моро, вовремя не позаботившаяся об английском паспорте, не могла сниматься в этом фильме. Сегодня эта проблема уже просто бы не возникла, а тогда она сыграла решающую роль. В результате в фильме снялась Сара Майлс. Общеизвестно, что у Сары Майлс трудный характер. Из-за этого ее, кстати, не так часто приглашают сниматься — это несколько рискованно, так как чревато неожиданным возникновением чисто производственных трудностей. Я очень уважаю эту актрису как человека и знаю причины, которыми обусловлен ее характер, знаю, что́ за этим стоит, и признаю ее право быть такой, какая она есть.

Но дело в том, что она переживает такой период своей жизни, когда ей вообще трудно контактировать с людьми. Она сделала себе международное имя, снявшись в фильмах Дэвида Лина в ролях девушки-подростка. И такой девушкой оставалась до пятидесятилетнего возраста.

Существовали актрисы, которые никогда не были девочками. Например, Грета Гарбо — она всегда была зрелой женщиной. Девочкой не была Марлен Дитрих. А Брижит Бардо, наоборот, всегда играла девочку, и, почувствовав, что период, когда она могла оставаться девочкой, заканчивается, она просто завершила свою карьеру. Все это зависит от типа актрисы.

И для Сары Майлс это огромная проблема. Она никак не примирится со своим возрастом, и ей категорически не хочется играть жертву. Поэтому мне более для роли женщины, приносящей себя в жертву эгоистичному гению-композитору, подходила скромная Жанна Моро, в которой всегда чувствуется жертвенное начало, а не Майлс, которая всегда хочет быть ни в чем не виноватой девочкой.

Но поскольку возникла необходимость снимать именно ее, я согласился. Вообще-то мне кажется, что эта роль, пусть она удалась и не на сто процентов, не портит картину, а иногда даже и помогает ей. Кстати, Сара весьма творчески отнеслась к предложенным ей диалогам, внесла в них ряд очень интересных изменений, формулировок. Вообще это очень образованная, умная женщина, автор нескольких пьес... Так что я отнюдь не жалею, что ее жизнь в какой-то момент пересеклась с моей, наоборот...

С другой стороны, бывали в моей практике случаи, когда сниматься отказывались сами актеры. К примеру, роль отца невесты в фильме «Контракт» была мной написана для Яна Свидерского. Он ее прочитал и сказал: «Не хочу играть такого отвратительного типа, ведь люди подумают, что это я». Он отказался, и я предложил эту роль Анджею Лапицкому — и снова отказ, Густаву Холубеку — тоже. И только Тадеуш Ломницкий, который в то время был членом Центрального Комитета партии, сказал: «Люди, считающие меня страшной свиньей, увидев меня в этом фильме, поймут, что я все-таки лучше. Я лучше, чем обо мне думают люди».

И он смело сыграл эту роль, ничего не стесняясь. И настолько слился со своим героем, что в костюме, предназначенном для роли, стал ходить на заседания съезда ПОРП, который в то время проходил. Когда его в этом наряде увидел по телевизору отец нашего художника по костюмам, то он страшно возмутился: «Я дал мой галстук для картины Занусси, а не для партийного съезда!» — И мы тут же отобрали у Ломницкого наш костюм и наш галстук.

В.Фенченко. Скажи, а когда ты пишешь сценарий, ты уже представляешь себе актерский состав картины, учитываешь данные, которыми обладает тот или иной актер?

К.Занусси. Пытаюсь это делать. Это полезно, хотя и опасно. Опасно потому, что надо очень тонко чувствовать, какие различия существуют между актером и непрофессионалом. Любителя, как ребенка или собачку, ты берешь таким, какой он есть, а актеру нужно оставлять место для его искусства, то есть он должен сыграть того, кем сам не является. А часто бывает, что ты берешь интересного для тебя актера и пишешь ему роль, которую он надевает на себя, словно перчатку, и никакого творческого вклада от него не получаешь. Такая роль только ограничивает его.

И наоборот, бывает, что роль, написанная тобой для конкретного исполнителя, оказывается для него сюрпризом. И мне приходилось слышать от некоторых моих актеров — и для меня это был самый ценный комплимент, — что благодаря мне они узнали о себе что-то новое, что я подсказал им какое-то новое направление игры, в котором они себя даже не представляли. Порой мне это удавалось, иногда — нет. И от этого зависит успех.

В.Фенченко. Например?

К.Занусси. Например, мне так и не удавалось показать Даниэля Ольбрыхского в «Семейной жизни» интровертом, человеком, склонным к размышлениям, к самоанализу. Это оказалось для него ложным, чужим, и он сыграл не так сильно, как я надеялся.

А вот Петр Фрончевский, за которым было закреплено амплуа комика, сыграл в «Квартальном балансе» подобную и тоже неожиданную для него роль с необыкновенной теплотой и проникновенностью. Я увидел в нем то, чего не замечали другие. Всем бросалась в глаза его иронически насмешливая улыбка, но они не видели скрывающуюся за этой улыбкой человеческую теплоту, которую мне удалось из него вытянуть. Никогда раньше, да и позже, он не играл подобной роли.

В.Фенченко. Кшиштоф, с актерами скольких стран довелось тебе работать?

К.Занусси. Трудно сказать... Если учесть работу в театре, то я работал с американцами, с англичанами, с немцами, с французами, с итальянцами, с русскими, были австрийцы, шведы, другие скандинавы... Это довольно много.

В.Фенченко. Скажи, а ощущалось при этом, что актеры принадлежат к разным актерским школам?

К.Занусси. Я бы не стал преувеличивать значение школ, особенно если речь идет о кино. Существуют разные подходы, разная степень чувствительности, разные представления о мире. И гораздо интересней именно это. Существуют и разные уровни ассоциаций. Например, если я в Америке говорю, что имею в виду лицо, несколько напоминающее Ганса Касторпа из «Волшебной горы» Томаса Манна, то мои американские актеры улыбаются и спрашивают: «Какая гора? Какого Манна?» — и все. В свою очередь, если они пытаются у меня выяснить, не похоже ли это лицо на кого-то из какого-то там телесериала, то и я ничего не могу им ответить, потому что не знаю, что это за сериал. И тут возникает определенная трудность. Но гораздо более глубокие трудности связаны с поведением людей как таковым, обыденным поведением в жизни. Дело в том, что в разных странах его мотивировки оказываются разными.

Работая во МХАТе над постановкой моей пьесы «Игры женщин», я мог непосредственно наблюдать, как русский человек проявляет, к примеру, обаяние, как он стесняется выразить свою радость или жестокость, как унижает другого человека... Все мы совершаем те же самые поступки, но в разных странах они выглядят по-разному. И в сходной ситуации актеры разных стран будут играть по-разному — в зависимости от своей отечественной культуры.

Обращусь к моему недавнему опыту: одну и ту же пьесу я поставил сначала осенью в Польше, а затем зимой — в Германии. В обоих случаях сценография была идентичной, да и подбор актеров сходный — я имел полную свободу выбора и применил один и тот же ключ. Но оказалось, что различие между польским и немецким мышлением настолько велико, что получилось два абсолютно разных спектакля.

Действие пьесы происходит в Южной Америке, так что оба состава актеров играли для себя как бы иностранцев, и я им подсказывал очень сходные решения. Но в одном случае получилась польская Южная Америка, а в другом — немецкая.

В.Фенченко. Кшиштоф, как выясняется, диапазон выбора актеров у тебя очень широк, а вот, скажем, Ингмар Бергман почти не менял своих исполнителей, и сложилось даже такое понятие, как «бергмановский актер».

К.Занусси. Да. Дело в том, что, с одной стороны, он их действительно почти не менял, а с другой — все они отпечатались в нашей памяти как раз в связи с картинами Бергмана.

В.Фенченко. Скажи, а в какой степени Макс фон Сюдов так и остался бергмановским актером?

К.Занусси. Не в столь уж значительной. Дело в том, что большое количество ролей он сыграл уже у других режиссеров, многие из них — в Голливуде, и они тоже принесли ему как бы вторую известность.

Вообще он стал для нас своего рода открытием — раньше мы скандинавов толком не знали. Он как бы обставил интерьер той мебелью, которой мы раньше в глаза не видели. До него мы понятия не имели, как, к примеру, сердится скандинав — а ведь он остается при этом абсолютно холодным.

Так же мы в свое время через Тосиро Мифуне узнали японцев. До встречи с ним мы ничего не понимали в самураях и их обычаях, а теперь кое-что о них знаем. Знаем, к примеру, что означает, когда они делают вот такой глубокий вздох... (В этот момент Занусси с каким-то животным стоном глубоко втянул в себя воздух — впечатление не из приятных. — *В.Ф.*) Непосвященный человек в этот момент может броситься вызывать «скорую помощь», но Тосиро Мифуне мне уже объяснил, что́ это означает. Я уже знаю, что ничего страшного не произошло — просто человек находится под сильным впечатлением от чего-то, и ему нужно сосредоточиться.

И теперь, встретившись, к примеру, в Нью-Йорке с президентом компании «Сони», я могу с чем-то соотнести его поведение, понять, на кого он бывает похож, и уже не пугаться, видя, как он улыбается и даже хохочет, рассказывая о том, что умерла его мать. После всех моих театральных опытов с японцами я уже знаю, что это означает, знаю, что таким образом человек, а значит и актер, выражает свои глубокие чувства.

Тем не менее я очень боюсь таких обобщающих понятий, как «школа», — все они очень схематичны. Правда, не рискуя сильно ошибиться, можно сказать, что в Великобритании существует гораздо большее число хороших актеров, чем где-либо, и с ними прекрасно работается. Кстати, это странно, потому что британцы, как правило, очень стесняются проявлять свои чувства. Но вот такой парадокс — посредством театра эти чувства находят себе выход с особой силой. В Великобритании театр, актерство вообще имеют огромное значение. Английские актеры — они словно вулканы, такое чувствуется в них внутреннее давление, такая сила.

А скажем, в Италии — наоборот. Там все актеры — на улице. Там водитель такси — актер, министр, выступающий по телевидению, — тоже актер... Но, когда они выходят на сцену, им словно бы не хватает того самого внутреннего давления — есть только истерика. И по-настоящему больших актеров в Италии невероятно мало. Видимо, все свои актерские мечты итальянцы реализуют в самой жизни, и у них не возникает потребности делать это профессионально. Они просто не чувствуют контраста между жизнью и сценой.

В Германии тоже есть свои трудности: там огромное число людей становятся актерами, рассматривая эту профессию как своего рода терапевтическое средство. Она им нужна, чтобы решать собственные социопсихологические проблемы. Но, к сожалению, публике это не интересно. Кому хочется смотреть на дико закомплексованных людей, которые не могут с этими комплексами справиться? И актеры перед камерой упорно продолжают демонстрировать какой-то эксбиционизм.

Разумеется, я впадаю в очень сильные обобщения — в Германии много просто великолепных актеров. Однако именно для этой страны очень показательным и распространенным мотивом, по которому человек решает стать актером, является следующий — может ли он справиться сам с собой. В Великобритании ни с чем подобным я никогда не сталкивался. Там актеры — это люди, которые прекрасно владеют собой, и, быть может, именно поэтому в них более заметен интерес к миру. Они могут рассказывать нам о людях, а не только о себе. Хотя, конечно, рассказывая о других, они также рассказывают и о себе, но не впрямую.

А вообще-то можно предположить, что в будущем актеров вообще не будет, они исчезнут.

В.Фенченко. ???

К.Занусси. Сам я, конечно, надеюсь, что такого не случится, ведь они существовали столько веков, однако развитие современной компьютерной мысли движется именно в этом странном направлении. Вспомни, как поступают криминалисты, когда хотят идентифицировать преступника. Они предлагают свидетелям эскизы отдельных элементов разных лиц, и те по памяти составляют из них портрет подозреваемого, так называемый фоторобот. Таким же образом сами зрители начинают создавать лица героев в новом, интерактивном телевидении.

В.Фенченко. Интерактивном телевидении?

К.Занусси. Да. Это чрезвычайно важное открытие конца XX века, объединяющее в себе множество самых различных связей человека с миром. Казалось бы, чисто техническое изобретение, соединившее телевизор с компьютером и связавшее абонентов посредством телефонной сети, породило качественно новый вид коммуникации, позволяющий человеку, не выходя из дома, делать покупки и проводить банковские операции, советоваться с врачами и участвовать в совещаниях...

Интерактивное телевидение находится в стадии бурного развития, привлекая огромное внимание и инвестиции большого капитала. И мало кто понимает, к чему все это ведет.

Одновременно развивается направление так называемой «виртуальной реальности» — зрелища, которое полностью передает все чувственные впечатления с помощью специальных шлемов, которые надевают на голову[1].

И не исключено, что это стремление зрителя как можно к большей активности приведет к тому, что он сам будет выбирать себе актеров, синтезируя их изображения на компьютере, выбирая им лица, переделывая их по собственному желанию...

Лично меня эта фантастика не очень увлекает, и я с некоторой тревогой смотрю на эти процессы. Но не секрет: человек в своем одиночестве хочет как можно полнее включиться в то, что он видит на экране. Это может привести к полнейшему нарциссизму, когда зритель смотрит на самого себя и никак не обогащается. Но, кто знает, может, возникнет и какая-то качественно новая взаимосвязь между художником и зрителем: все мы можем стать художниками и зрителями одновременно — все это пока неизвестно. На это ответит новый, приближающийся век.

Какое место займет в нем профессия актера? Какой она станет? Вполне возможно, что в будущем так называемый актер будет продавать только свою внешность, по сути, превращаясь из живого человека в синтезированного робота. Такая тенденция начинает просматриваться уже сегодня — меня поразило, что в последние годы идолами молодежи стали уже не актеры, а модели, то есть манекены, что не востребуется никакая творческая активность — только первое впечатление, только лицо — и все.

В.Фенченко. Ты можешь привести пример?

К.Занусси. Да все эти девушки, которые получают самые большие деньги, снимаясь для обложек журналов. Это уже не актрисы, это модели, которые, не сыграв ни одной роли, безумно популярны. Их любят только за их лицо.

В.Фенченко. Кшиштоф, а можно ли, продолжая твою мысль, сказать, что Сталлоне или Шварценеггер уже не совсем актеры?

К.Занусси. В этом есть доля истины. Конечно же, в первую очередь, они — «звезды», а значит, вынуждены отрабатывать свой имидж, который никогда не меняется. Они всегда одни и те же. С другой стороны, в огромной степени они существуют как компенсация. Мне кажется, что и один, и другой олицетворяют фантазии всех этих бедных, анемичных мальчишек-очкариков, которые сидят весь день перед компьютером. В каждой новой роли своего неотразимого любимца они себя видят такими, какими не были и никогда не будут.

Актер как компенсация — очень интересная проблема. Ведь не случайно Сталлоне, Шварценеггер зачастую выглядят на экране столь агрессивными, жестокими. Человеку в развитом обществе некуда выплеснуть накапливающуюся в нем агрессивность, он не может «разрядиться» ни на соседа, ни на шефа — это абсолютно недопустимо. И тогда он идет в кино или усаживается перед телевизором и там выражает все свое недовольство как самим собой, так и своим шефом, да и всем миром... А что ему остается делать?

В.Фенченко. Скажи, а если бы тебе представилась такая возможность, ты бы стал снимать актеров такого рода?

К.Занусси. Знаешь, все они обладают огромным потенциалом. То, что они вызывают столь большой интерес у публики, — это для меня уже капитал. Мне было бы интересно воспользоваться их популярностью, но при этом сделать из них что-то необычное, взглянуть на них с какой-то другой стороны и, к примеру, увидеть труса в культуристе или девочку — в супермене. Но, разумеется, никто бы мне не позволил ставить подобные эксперименты, да

М.Коморовска в фильмах К.Занусси «Спираль», «За стеной», «Квартальный баланс»

[1] См. «Искусство кино», 1994, № 2.

и сами эти «звезды» не согласились бы на них пойти.

В.Фенченко. А если бы согласились?

К.Занусси. Тогда бы я с удовольствием их снял. Повторяю: я бы никогда сразу не отказался, никогда бы не сказал «никогда». Да, они не из моего мира, но мне хотелось бы разглядеть то, что они скрывают, увидеть в них какую-то тайну. Мне кажется, что у Сталлоне есть довольно забавный комплекс интеллектуала, а у Шварценеггера — великолепное чувство юмора, но он для меня существует как бы на двух уровнях: как довольно образованный и потому полноценный член американского общества и как абсолютно неотесанный уроженец австрийской провинции. Я видел его выступление по австрийскому телевидению — люди просто умирали со смеху, слыша, как он говорит. Он говорит по-немецки, как чернорабочий или водитель грузовика — с какими-то чудовищно хамскими интонациями. И на таком языке он рассуждает о мировых проблемах, к тому же то и дело переходя на английский, поскольку немецких слов, выражающих абстрактные понятия, он практически не знает. Когда же он говорит по-английски — это истинный завсегдатай салона, представитель самых высоких слоев общества. И вообще он очень неглупый человек, просто одновременно пребывает на двух таких вот уровнях сознания.

В.Фенченко. Кшиштоф, а тебе не кажется характерным, что, говоря о Сталлоне и Шварценеггере, ты ни разу не назвал их актерами? В чем все-таки отличие «звезды» от актера?

К.Занусси. «Звезда» предполагает иной набор свойств воздействия, это человек, который манипулирует массовым сознанием, ориентируется на него. В некотором роде «звезда» нечто большее, чем актер. Правда, мы привыкли смотреть на это несколько иначе. Порой настоящие «звезды», которые у меня снимались, обижались, когда я называл их «звездами». Они говорили мне: «Я не «звезда», я актер!» Конечно, если иметь в виду профессию, сценический опыт — слово «актер» звучит благозвучнее. Вообще в Европе, в отличие от Америки, существует мнение, что высшим предназначением актера, а также свидетельством его мастерства является его работа в театре, на сцене. Считается, что в кино можно снять любого человека, натурщика, и только в театре талант актера подвергается настоящему испытанию, проверке.

В Европе понятия «звезда» и «талант» не всегда совпадают. София Лорен долгое время снималась, обладала красотой, была «звездой», но не была актрисой; потом она утратила красоту, но стала неплохой актрисой. Или Лоллобриджида — она так никогда и не стала хорошей актрисой. А Брижит Бардо постоянно совершенствовалась, ее красота с годами увядала, а талант расцветал, но тут она прервала свою карьеру.

В Америке все «звезды» — это одновременно и хорошие актеры: от Барбры Стрейзанд до Роберта Редфорда и Дастина Хоффмана — со всеми хотелось бы работать, в любом театре, на любой картине. Они абсолютно компетентны.

Но главное качество все же в ином — это умение пропускать через себя чувства миллионов людей. Только актерского таланта для этого недостаточно. Тут проступает какая-то магнетическая сила.

На сцене я часто вижу талантливых актеров, которые могут показать все что угодно, но я в них мысленно не превращаюсь, мне бы никогда не хотелось ими стать. А глядя на Хоффмана, Редфорда, Стрейзанд или Гленн Клоуз, я чувствую, что они — это я, я хочу ими быть — так сильно я могу с ними идентифицироваться. Это свойство выше таланта. Это какой-то дар Божий.

Люди, обладающие таким даром, встречаются не так часто, и далеко не всегда им удается сделать большую карьеру, но когда им везет, когда попадается роль, позволяющая в полной мере продемонстрировать свою таинственную силу — они становятся «звездами». И отнюдь не случайно им платят такие огромные деньги — они качественно отличаются от других талантливых актеров, которые работают рядом с ними.

В.Фенченко. Скажи, а как ты относишься к «звездам» телесериалов, к их огромной популярности?

К.Занусси. Они больше «звезды», чем актеры, хотя вполне компетентны и играют вполне профессионально. Специфика этих сериалов, так называемых «мыльных опер», которые более десяти лет были очень популярны, но интерес к которым в последнее время резко падает, — состоит в их крайне низкой интенсивности и невероятно большой продолжительности. Этим они очень отличаются от кино. Скажем, Джеймс Дин снялся всего в трех фильмах и присутствует на экране всего-то полтора часа, но мы помним его более тридцати лет. Так интенсивно он сыграл, так врезался в нашу

память. А «звезды» сериалов играют так, что первое время их просто не замечаешь, но постепенно их присутствие на экране накапливается в нашей памяти, мы к ним привыкаем, и в конце концов они становятся как бы нашими хорошими знакомыми.

В.Фенченко. Кшиштоф, а если взять за точку отсчета галерею актеров, с которыми работал ты, возникнет ли какая-то определенная тональность?.. Ведь есть у тебя, наверное, своего рода склонность, заставляющая приглашать именно этих актеров, а не каких-то других?..

К.Занусси. Безусловно.

В.Фенченко. И в чем особенность твоих актеров?

К.Занусси. Все это происходит на уровне подсознательного, это мои чувства решают, с кем я нахожу самого себя, а к кому равнодушен, безразличен. И дело тут не в симпатиях или антипатиях, поскольку есть актеры, которых я часто приглашаю играть отвратительных персонажей, тем не менее они мне не безразличны, интересны.

Актеры — мое зеркало, в них я отражаюсь таким, каков я есть, и таким, каким хотел бы быть, это моя компенсация. Некоторые лица, некоторые люди просто не задерживаются в моей памяти, они просто не существуют в моей фантазии, они мне безразличны, а иногда даже мешают. И я от них отхожу, я к ним не приближаюсь.

Ты, вероятно, заметил, что в моих фильмах практически не бывает чувственных героев — я их не ощущаю. Никогда в них не было чрезмерно страстных женщин — потому что я на них реагирую не так сильно, как этого требуют многие. Дело в том, что меня чрезвычайно интересуют интроверты, хотя они сами по себе и редкость. Чистый экстраверт — это для меня несколько чужой человек, я для него никогда не напишу главной роли, просто не сумею. Настолько далеко я от себя не отойду.

И незаметно все это складывается в некую логическую систему. К примеру, я вижу, что в моих фильмах регулярно повторяются определенные архетипы. Скажем, архетип Пенелопы — отважной женщины, которая ждет своего мужа или свою любовь. Быть может, такая женщина есть в моей жизни и она близка каким-то подсознательным движениям моей души... Или архетип деспотичного отца — это и Гассман, и фон Сюдов[2], — все они играют варианты одной роли. И я ясно вижу, что это — мой отец. Они играют разных персонажей, но все они решают одну и ту же проблему, с которой я столкнулся в своей жизни.

Однако в большинстве случаев я так и не могу разобраться, чем обусловлено то, что одни актеры в моих фильмах появляются, а другие — нет. Почему, скажем, Роберт Пауэлл[3] сразу показался мне подходящим актером, хотя он не очень популярен в мире кинобизнеса и мало кто из продюсеров и режиссеров соглашается его снимать? А ведь это очень известный актер, сыгравший, в частности, роль Иисуса Христа в знаменитом фильме Франко Дзеффирелли «Иисус из Назарета»...

К слову сказать, он отнюдь не единственный из моих актеров, кто выступал в этой роли. Я обратил на это внимание, когда во время съемок «Прикосновения» к нам вдруг приехала телегруппа, работавшая над программой об актерах, сыгравших роль Христа. Таких актеров в мире не так уж много, но, как ни странно, двух из них телевизионщики отыскали именно на моей съемочной площадке — Макса фон Сюдова и Лотара Блюте[4]. В этой роли выступал и еще один из моих актеров — Тадеуш Брадецкий.

А ведь подавляющее число актеров даже представить себе невозможно в роли Христа, ни один сенсуальный актер не смог бы его сыграть, потому что наше представление о Боге никак не вяжется с мощным человеком, у которого сильно развиты гормоны. Например, Берт Рейнолдс никогда не смог бы сыграть Иисуса, и не потому, что его трудно было бы загримировать, просто такой человек не вызывает ощущение идеального.

В.Фенченко. Что ж, будем считать, что с общими проблемами мы покончили и перейдем, как говорится, от общего к частному. Расскажи, пожалуйста, об актерах, с которыми тебе довелось работать.

К.Занусси. ...Давай поговорим о них в следующий раз.

---

[2] Витторио Гассман сыграл в фильме Занусси «Парадигма», Макс фон Сюдов — в «Прикосновении».

[3] Роберт Пауэлл сыграл у Занусси в фильме «Прикосновение».

[4] Макс фон Сюдов играл Иисуса Христа в фильме «Самая величайшая из всех историй» (режиссер Дж.Стивенс); Лотар Блюте в фильме «Иисус из Монреаля» (режиссер Дени Аркан).

Валентин Гнеушев

Преждевременный человек

Интервью ведет Елизавета Листова

Елизавета Листова. Сейчас люди стали отдавать свою индивидуальность, некий эмбрион стиля, который содержится в каждом из нас, в чужие руки — так называемым визажистам. Вы тоже этим занимаетесь. Не могли бы вы рассказать, что вы делаете с людьми, которые к вам приходят?

Валентин Гнеушев. Я просто возвожу в степень те задатки, которые в них уже содержатся. Но каждый раз это очень индивидуальный подход. Когда-то ко мне пришли несколько высокопоставленных интеллигентных дам. Они хотели, чтобы я с ними позанимался пластикой. Эти женщины были очень интеллигентны не только по своему происхождению, социальной принадлежности, но и по сути. Я объяснял им, что существует связь между чувственной основой и физической, объяснял, как достигнуть реализации собственной физики в плане психическом, моральном, через манеру ощущения себя в среде. Я учил их ходить, поворачиваться, реагировать, объяснял, как поворачиваются животные — всем телом, как оглядываются люди хитрые — сперва глазами, а потом и головой, как поворачиваются люди разумные — просто головой. То есть рассказывал про разные реакции. Вот здесь, в сфере реакций, существуют разные фальсификации, которые помогают человеку реализоваться. Он может энергетически «выбрасывать» себя, когда ему это нужно — может просто пройтись из угла в угол и весь выложиться в этом проходе. А может, наоборот, себя придержать, сохранить. В этом и состоит задача. Недавно один композитор попросил меня поработать с новой певицей, которую зовут Юдифь. Она собиралась ехать в Дублин на конкурс Евровидения, где представляла Россию. Я пригласил визажиста Шевчука, художника по костюмам Каплевича и фотографа Плотникова. С Плотниковым мы говорили о том, как она должна выглядеть, изучили форму ее лица — ее нос, ноздри, губы, глаза. Шевчук нашел ей цвет волос, Каплевич придумал покрой и тон платья, я — амплитуду и характер движений. В результате она заняла восьмое или девятое место — хорошо выступила.

Е.Листова. Вы довольны результатом?

В.Гнеушев. Доволен, почему нет?

Е.Листова. А как стала чувствовать себя после ваших занятий сама Юдифь?

В.Гнеушев. Она, конечно, стала выглядеть абсолютно иначе, она полностью изменилась. То, что мы придумали, она очень органично оправдала. Я думаю, что ей удобно.

Е.Листова. А вообще если с человеком начинают заниматься таким образом, начинают оформлять его внешний облик в широком смысле, то есть в некотором роде создавать о нем впечатление у окружающих людей, то не ограничивает ли это его индивидуальность, не служит ли преградой его внутренней свободе?

В.Гнеушев. Раньше, когда я работал с людьми, в основном, конечно, с актерами, я просто навязывал им свои ощущения, делал с ними все, что хочу, как Франкенштейн. Например, актер Владимир Зайцев работал у меня в «Служанках». Я просто спешил и потому заставил его сделать все так, как сыграл бы сам. Но, слава Богу, Володя хорошо ко мне относится и поэтому он моментально впитал все мои влияния и потом выдал их на сцене. Хотя это было нечестно с моей стороны, я не посчитался с ним. А в последнее время я стал менять позицию и стал, наоборот, всматриваться в людей, искать в них их характерные рельефы. Я стал исходить из данных человека, который ко мне приходит. То есть искать в нем возможность быть максимально выразительным. Столяр же чувствует, как идет древесина, а кутюрье, когда режет ткань, прекрасно понимает, как она будет лежать, висеть, как будет стоять воротник. Сейчас для меня важнее считаться с фактурой, с которой я работаю. Я ставил пластику в «Служанках» Жана Жене в театре «Сатирикон» у Райкина. У Жене написано, что пьеса разыгрывается мужчинами в тюрьме, а у меня это были мужчины балетные, у которых всегда деформирована сексуальная реализация. Ведь именно среди балетных чаще всего встречаются

мужчины-нарциссы, которые часто помадятся и красятся. Эта деформированность была заложена в подсознание актеров еще на репетициях, хотя зрителям об этом вовсе не обязательно было знать.

Е.Листова. Когда мы можем говорить о наличии стиля у человека, а когда о его отсутствии?

В.Гнеушев. Я не знаю, что подразумевать под словом «стиль» — стиль существует и в живописи, и в музыке, и в общении, и в поведении. Определить наличие стиля — все равно что в музыке определить наличие паузы.

В.Гнеушев

Есть пауза или нет ее. Или пауза вообще не предусмотрена. Это вещь эфемерная. Я думаю, что стиль — это те признаки, по которым человека узнают. Мода — не то, она меняется, а стиль остается навсегда, то есть он присущ человеку во всем, как бы он ни менялся и чем бы он ни занимался в течение жизни. Чувство стиля очень редкое явление, чаще всего это природный дар. Наверное, вы замечали, что уже в школе некоторые дети — еще маленькие, а фишку уже будь здоров разрубают. Это чутье, это талант. Личность определяет стиль. А уже сила личности притягивает людей — какая-то личность задает стилистику, а все остальные под нее приспосабливаются. Я всегда обращаю внимание на тех, кто задает так называемое direction, направление. Это «преждевременные люди».

Е.Листова. Вы могли бы назвать кого-нибудь из таких «преждевременных людей»?

В.Гнеушев. Савва Морозов, Шехтель, молодой Корбюзье, который в Москве тоже набезобразничал. В музыке я могу ориентироваться, например, на Рихтера. В литературе законодателями стиля были, скажем, Анна Ахматова и Николай Гумилев. Даже Васнецов имеет стиль, пусть несколько примитивный. Но я не считаю, что Васнецов примитивнее, чем Сальвадор Дали. Сальвадор Дали, с сегодняшней точки зрения, на мой взгляд, совершенно провинциальный художник. При наличии хорошего рисунка он не является художником стильным. А вот Винсент Ван Гог или Тулуз-Лотрек — это люди, у которых есть своя оптическая призма. Это люди, обладающие стилем.

Бывает индивидуальность, а бывает подобие. Во многих случаях люди прикрываются

подобием. Это особенно хорошо видно сегодня, например в шоу-бизнесе. Для меня идеальное и безупречное воплощение стиля — это Вертинский или Шаляпин. У Александра Николаевича Вертинского, например, при всей лживости и театральном лицемерии его искусства, присутствует самое ценное — откровение восприятия жизни. Вертинский был такой нечестный, он мог так обмануть, так хитро обаять. Даже неважно, что́ он поет, — я согласен слушать любое произведение, потому что сама индивидуальность очень разнообразна. Я думаю, что стиль больше зависит от эмоциональной культуры и от внимания.

Е.Листова. «Внимание», по-видимому, для вас является очень важной категорией. Что вы вкладываете в это понятие?

В.Гнеушев. Допустим, в женской одежде существует декольте. Не каждая женщина может позволить себе открыть спину, плечи, надеть короткую юбку — открыть ноги. В этом и заключается пропорциональная концентрация внимания. Ведь люди намеренно фокусируют внимание окружающих, скажем, на своих глазах, на своих руках или еще на чем-нибудь. Здесь есть момент выстраивания интриги между человеком и его оппонентом. Я не исключаю возможности того, что завтра ко мне обратится какой-нибудь Миттеран и скажет: «Мне нужно создать имидж очень доброго человека». Я начинаю продумывать, чем добрый человек должен обращать на себя внимание. Вот здесь все и выстраивается. Человек выделяет в своем поведении те или иные черты — пассивности или, наоборот, агрессии, или расположения, в зависимости от того, к чему он стремится, какое впечатление хочет произвести на окружающих. Он подчеркивает необходимые в данный момент качества, и, значит, на них и направлено его основное внимание. «Внимание» — это то, на что человек намылен. Допустим, вы приходите на прием в какое-нибудь юридическое бюро, где работают одни прохвосты. Они сразу смотрят на ваши часы, на ваши кольца, на бриллианты (если есть), словом, на все ваши аксессуары, которые говорят о вашей состоятельности. В каждом кругу существует своя субординация: есть студент — джинсовый, есть человек бизнеса — твидовый или шерстяной, есть артист — весь из себя шелковый, романтический персонаж. А существует Мадонна в кожаных трусах, которая держит пальцы на причинном месте. Тем самым она вызывает внимание своего клиента, своего оппонента. Внимание — то, на что мы нацеливаем публику. Допустим, если мы видим человека с кримпленовым засаленным узлом на шее, мы понимаем, что у него noblesse oblige — положение обязывает его быть в галстуке, а он сам даже не понимает, зачем.

Е.Листова. Вы, наверное, часто ставите сценки, которые разыгрываются в обществе, вам малоизвестном, — с точки зрения его внутренней субординации и этикета. Вы ведь должны очень много знать о людях и их манерах. Откуда вы берете эти сведения?

В.Гнеушев. Да я секу все эти фишки на раз. Особенно в метро, там пипл такой смешной, оборжаться можно. Женщины весной в таких шляпках, в таких кашне, так одеваются — обхохочешься. Еще интереснее на всяких дипломатических приемах. Дипломаты, например, очень часто подменяют воспитание своими форсированно изысканными манерами. Например, посол Люксембурга, он просто потрясающий — длинный, так томно говорит: «Здравствуйте», — к руке припадает, но не целует, потому что не хочет муслякать ее. Так он все это делает изощренно, форсируя вежливость и приветливость. А другие послы, наоборот, подчеркивают свою закрытость. Настоящие дипломаты являются большими провокаторами. У них всегда такие крутые церемонии, в которые очень сложно врубаться. Послы очень часто устраивают такие провокации: аперитив. И на этом аперитиве выясняют, что люди пьют, как они пьют, сколько они пьют, как они смотрят друг на друга, на что они друг друга провоцируют, в какой они одежде. В Монте-Карло на приеме у принца такие церемонии закатывают — только черта лысого там нет, обхохочешься. Но в то же время находятся люди, которым все это как бы по́ фигу. Они все делают вид, что им все равно — приходят драные, расхристанные. А на самом деле — это все, конечно, фишки, все сделано, все продумано. Может быть, и на уровне подсознания, что бывает самым изысканным. Висконти в этом отношении был очень большой аристократ. У него все было рассчитано — фактуры, типы. Феллини в этом смысле тоже очень изобретателен, особенно в «Казанове», где человек за обедом деликатно скребет лысину вилкой для барбекю, а потом аккуратно и педантично кончиками пальцев снимает с нее всю грязищу. Какие там гениальные фишки! Фишки и есть театрализация жизни.

Е.Листова. Как вы думаете, в какой степени театрализована наша сегодняшняя жизнь?

В.Гнеушев. Театрализация жизни всегда связана с декадансом, с распадом, с кризисом. Сейчас очень страшно жить. Страшно жить людям, у которых есть фантазия, потому что на каждом углу стоят какие-то военные люди с кобурами, дубинками, в униформе. Сейчас меня волнует вопрос, что такое униформа и

какое влияние она оказывает на окружающих. У нас все что-то охраняют и имеют угрожающий вид, в то время как во всем мире этого не существует. Даже в Лас-Вегасе, в Монако — в городах с усиленной службой секьюрити, где безумное количество демонстративно богатых людей в бриллиантах и мехах, с большими наличными деньгами, на которые они играют в казино. (Это, конечно, все пурга, демонстрация богатства, когда они у всех на виду отсчитывают свои деньги, но так принято.) Там не видно вооруженных людей в униформе, хотя все охраняется и контролируется. В Москве же, если я, допустим, иду в ночной клуб «Манхэттен», то меня там обыскивают какими-то щупами, меня стараются обидеть высокомерной дистанцией какие-то милиционэры. Почему я должен быть унижен этими милиционэрами? Грубость выдается за охрану. Это тоже театрализация жизни, но это уже дурной театр.

Е.Листова. А из хорошего театра вам в жизни ничего не встречалось? Есть чудесные персонажи, которые, на мой взгляд, сейчас этот театр и представляют, — это сценарист, режиссер и актер Иван Охлобыстин и сценаристка, а теперь и актриса Рената Литвинова. Знаете ли вы их?

В.Гнеушев. Я, к сожалению, не встречал Охлобыстина. Но знаю Ренату. Сначала я слышал от многих моих друзей, что она очень талантливый человек. При первой встрече мне показалось, что она немного вульгарна. Потом я что-то прочитал и понял, что она какая-то «актуально плавающая», что она моментально сечет суть и сленг тусовки. А недавно я посмотрел муратовские «Увлеченья», и вдруг меня задела гротесковость самой натуры Ренаты. Я понял, откуда у нее, что называется, ноги растут. В ней очень и очень ярко выраженная, доведенная почти до сексуальности сенсуальность. Она очень женственна. И это доминирует над всем. Даже над смыслом. И эта какая-то женская нереализованность, конечно, приводит всех в восторг. Она, на мой взгляд, сродни Раневской. Фаина Георгиевна была демонстративно вульгарна, хотя, по-моему, таким способом она защищалась. За этой вульгарностью стояла глубокая культура, которая все покрывала. Что же касается Ренаты, то в ней, как мне кажется, заключен парадокс ностальгии по женственности. Она у Ренаты возведена в степень во всем — в манере говорить, в движениях. Поэтому многих это если не возбуждает, то интересует. И, хоть я и сравнил ее с Раневской, Рената ни с кого не снята, не скалькирована, она никого не повторяет, в ней не ощущаешь никакого аналога, не видишь точного эквивалента.

Е.Листова. А что такое эквивалент?

В.Гнеушев. Когда я вижу Льва Дурова, я понимаю, что он понюхал Ролана Быкова. А Рей Чарлз основан на Луи Армстронге. «ПЖ» человека, то есть его психологические жесты, психологический базис, основаны на ком-то, чего сам этот человек не всегда осознает. Я, например, не всегда могу понять собственные исходники. Но как только я вижу, откуда я беру, я сразу от этого отказываюсь. Я пытаюсь взять модуль чьей-то личности, чьего-то стиля, но обязательно приватизирую его, пропуская через свои чувства.

Е.Листова. А что такое «модуль стиля»?

В.Гнеушев. Знаете, модуль человека у Леонардо — его человек в круге. Корбюзье сделал другой, свой модуль. У Пикассо каждый период творчества имел свою консистенцию эмоциональной структуры — голубой, розовый периоды, кубизм. Гений Пикассо в том, что он умел менять себя, начинать новую жизнь. Модуль — это пуповина человека, его центр. Для примитивного, но ясного примера возьмем Мадонну. Она взяла себе за модуль образ Мерилин Монро и стянула с нее одеяло, — конечно, в меру способностей, — переведя его в другое амплуа. Но Мадонна тоже меняет свои модули — ведь в последнем клипе «Rain», где она загримирована под японку, она уже совсем другая. Я вовсе не ее поклонник, но уважаю ее за то, что она может так индустриально подойти к своему образу. Когда-то она прибегла к помощи Жан-Поля Готье, который сделал ей все ее корсеты. Для своего шоу она взяла декорации, точнее, их модули из фильма Фрица Ланга «Метрополис» — все эти лестницы, всех этих рабочих. Вот это пример модуля — когда люди не снимают кальку, а берут основу, энергетический источник. Или другой пример — Лермонтов сначала базировался на Пушкине. Он был его поклонником и эпигоном. Но так как он был человеком талантливым, то он был талантливым поклонником.

Е.Листова. И это несмотря на отсутствие визажиста. А вы можете «сделать» любого человека?

В.Гнеушев. Моя профессия — создание имиджей, создание роли. Но имидж — это фасад, должны существовать еще и опорные столбы, то есть предпосылки для каждого жеста: за каждым словом, за каждым движением должен быть объем, смысл. Без этого даже самый профессионально сконструированный имидж не сработает.

Актеры — обиженные дети

Интервью ведет Елена Веселая

Актерское агентство «МАКС» образовалось год назад и пока остается единственной организацией, поддерживающей перспективных актеров. Директор агентства — Лариса Исаева, выпускница экономического отделения ВГИКа, в прошлом — организатор (вместе с Галиной Боголюбовой) театрального агентства БОГИС. В разговоре принимает участие Сергей Шемаркин, выпускник ВГИКа, ныне — пресс-атташе «МАКСа».

— Как возникла идея создания агентства?

С.Шемаркин. Я давно понял, что актеры у нас никому не нужны. Это сырье, которое сначала используют, а потом выбрасывают на свалку. У нас кино не связано с конъюнктурой рынка. Если на Западе все просчитывается на пять лет вперед и известно, каким будет герой кино через год, два, три, то у нас это происходит стихийно. У нас нет «звезд» на завтра. Помочь молодым актерам войти в это завтра и захотелось нам с Ларисой. Мы пришли к этой идее по-разному, но быстро нашли общий интерес. Списки наших актеров совпали до 80 процентов. Сейчас среди клиентов агентства — Всеволод Ларионов, Игорь Дмитриев, Юозас Будрайтис, Регимантас Адомайтис, Елена Коренева, Анна Каменкова, Евдокия Германова, Татьяна Лютаева, Ксения Качалина, Дмитрий Певцов, Андрей Соколов, Иван Охлобыстин и другие.

Л.Исаева. Пока я могу выделить два направления нашей деятельности — юридическая защита и «раскрутка» актеров, помощь в получении новых ролей.

С.Шумаркин. Актер не должен вести переговоры с продюсером или режиссером, для этого существует агент. Актер не должен запрашивать гонорар — это для него унизительно. У нас есть хороший юрист, который составляет от имени наших подопечных контракты, включающие не только общие положения, но и прецеденты, уже встречавшиеся на съемочных площадках.

— Какого рода?

Л.Исаева. Например, мы подписываем договор, ожидаем съемок, а через несколько месяцев выясняется, что снимается другая актриса или актер. Тогда мы заносим в договор понятие морального ущерба. Ведь в этом случае актер отказывается от других работ, теряет в деньгах, терпит моральный ущерб. Актеры — люди с тонкой душевной организацией, известие о том, что им кого-то предпочли, всегда воспринимается болезненно. Как правило, гонорар актеру выплачивается со скрипом. У студий на это всегда есть объективные причины — то деньги не пришли, то спонсор исчез, то арестованы счета... Но актера это не должно волновать — если он выполнил свои обязательства, мы вправе требовать от студии, чтобы она выполнила свои. Поэтому мы в наш договор вводим условие штрафных санкций — за каждый просроченный день начисляются пени.

— Сколько сейчас в среднем стоит работа актера?

Л.Исаева. Тарификационные ставки Госкино ушли в прошлое, везде царят договорные отношения, поэтому ответить на этот вопрос сложно. Все зависит от качества сценария и от режиссера. Есть режиссеры, с которыми актеры готовы работать и бесплатно, потому что знают: это будет хорошая работа. Но, как правило, у таких режиссеров больших денег не водится... Другое дело, когда материал плох, да деньги хороши и надо дать актеру возможность подзаработать.

— Есть расхожее представление, что актеры — люди богатые. Во всяком случае, многие актеры так строят свою жизненную роль — как люди, принадлежащие к определенной касте, представители которой весело и легко тратят деньги. Каково реальное положение дел в актерском мире и всем ли актерам нужны услуги агентства, подобного вашему?

Л.Исаева. Услуги нужны всем. Мы далеко не всех можем охватить, поскольку наше агентство пока очень мало. Один актер мне недавно сказал: «Я очень хочу прийти в твое агентство, потому что хоть я и снимаюсь, популярен, известен, узнаваем, мне надоело чувствовать себя козлом. Надоело самому за себя вести унизительные переговоры, особенно когда речь идет об оплате съемок в

Актеры — обиженные дети

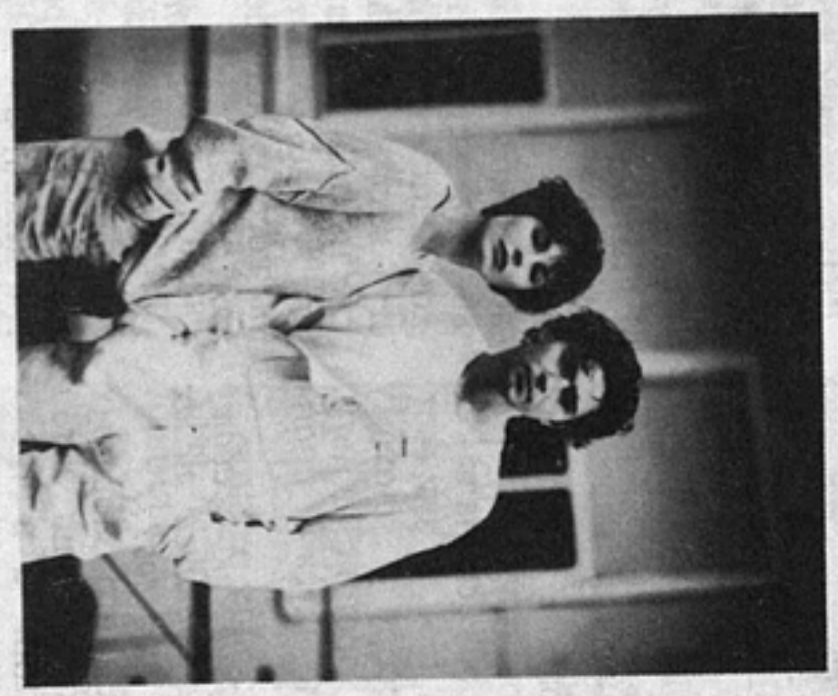
Новое поколение кинозвезд.
Актеры XXI века
Выбор агентства «МАКС»
Фотограф Влад Локтев, стилист Вероника Шеповалова

Вячеслав Разбегаев

Игорь Ливанов,
Ирина Ливанова

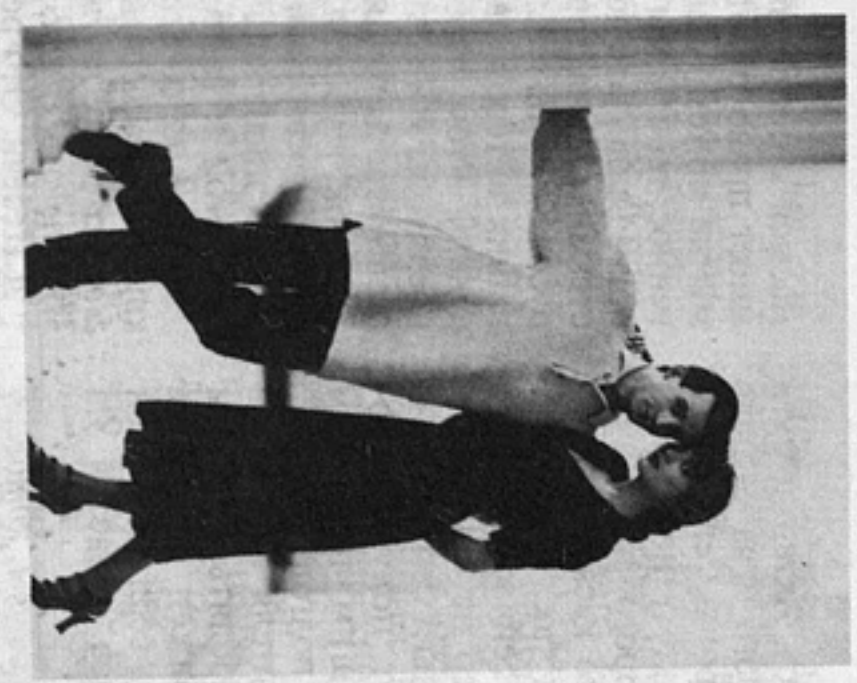
Валерий Николаев,
Ирина Апексимова

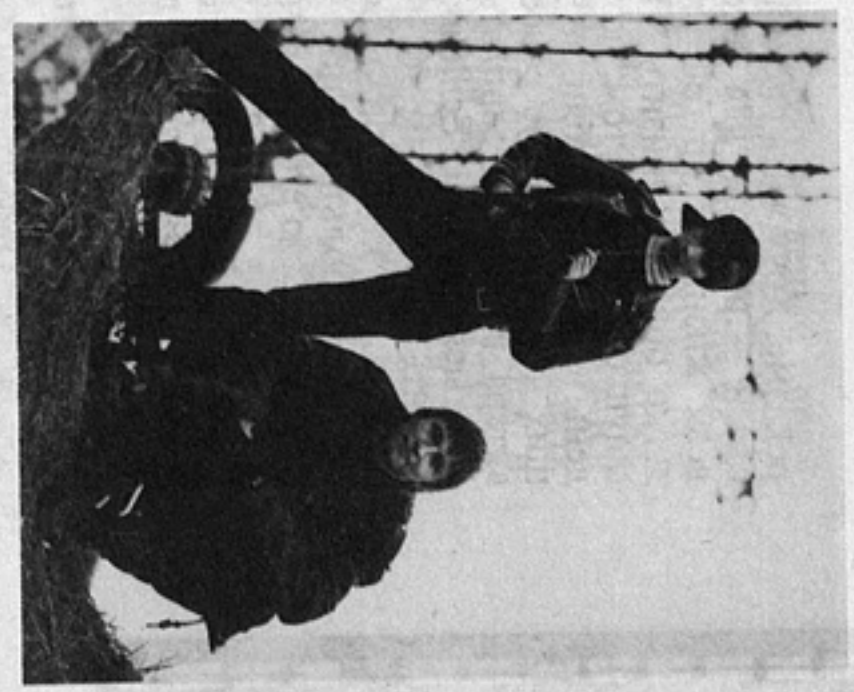
Лариса Шахворостова



Дмитрий Певцов,
Ольга Дроздова

Иван Охлобыстин,
Ксения Качалина





рекламе. Хочу жить спокойно». Актер по сути своей — ребенок, для которого игра — дело всей жизни. С другой стороны, его очень легко обидеть, унизить. Никому не хочется ощущать себя шутом, которого наняли за деньги веселить публику. Что касается больших доходов, это не совсем так. В театре у актера в среднем зарплата сейчас от 80 до 100 тысяч рублей. Если актер не снимается, то жить и кормить на эти деньги семью очень сложно. В кино он может получить достаточно большой по нашим понятиям гонорар, но это его жизнь на полгода вперед... А ведь актер должен для зрителя оставаться кумиром, в него должны влюбляться. Чтобы хорошо выглядеть, он должен покупать концертные костюмы, держать себя в хорошей физической форме. Это все делается на гонорары в кино.

— Раньше существовали худсоветы, которые, с одной стороны, составили горестную летопись нашего кино, а с другой — сейчас иногда смотришь фильм и думаешь — как бы кстати здесь был худсовет или хотя бы квалифицированный редактор! Вы рады любой работе для своих актеров или можете им советовать, где сниматься не нужно?

Л.Исаева. Я рада любой работе для актера, хотя по-дружески могу отсоветовать. Сейчас действительно засилье непрофессионального кино — кто нашел деньги, тот и снимает. Почему-то плохому режиссеру и плохому сценарию чаще везет на хорошие деньги. Возможно, это продиктовано вкусами спонсоров.

— Когда нашим актерам предлагают работу западные продюсеры, приравниваются ли их ставки к ставкам западных актеров?

Л.Исаева. У нас пока немного западных контрактов, но обычно, когда наш актер снимается не в копродукции, а в чисто западной картине, ставки занижаются. Могу сказать, что разница в принципе небольшая — если сейчас в среднем стоимость съемочного дня актера от 100 тысяч рублей и выше, то в Голливуде (для неизвестного актера) эта ставка от 300 долларов и выше. Ну а исполнители главных ролей заключают договор на аккордную сумму. У нас пока к этому еще сложно прийти — слишком нестабильная ситуация в кинопроизводстве.

— При том, что количество фильмов сокращается, а количество актеров в вашем агентстве увеличивается, есть ли у вас какие-то обязательства по отношению к вашим подопечным?

Л.Исаева. Мы обязуемся участвовать в их жизни. Мы не можем гарантировать им работу, потому что это не зависит от нас. Если актер приходит в наше агентство, он может быть уверен, что мы постоянно занимаемся его продвижением, «промоушн». Он имеет право работать на стороне, поскольку мы не можем оплатить его простой. Единственное, на чем мы настаиваем, — он не имеет права заключать договора с подобными агентствами как на территории России, так и за рубежом. Мы сами занимаемся «продажей» наших актеров на Запад и очень заинтересованы в том, чтобы их там снимали. И главное, чтобы к ним относились не как к актерам стран «третьего мира», которые стоят доллар за пучок, а уважали и ценили — как представителей актерской русской школы. Пока на Западе знают лишь Янковского (актер Тарковского!) и Негоду («Маленькая Вера»).

— Чем вы объясните тот факт, что наши крупные режиссеры очень часто снимают в главных ролях не актеров, а людей из толпы? Муратова, Герман, Лунгин...

Л.Исаева. Это режиссеры авторского кино. Для них подчас важен не актер как представитель своей профессии, а типаж человека с ярко выраженной индивидуальностью, личность.

— А среди актеров найти личность трудно?

Л.Исаева. По-настоящему интересные актеры — и внешне, и внутренне — как правило, от двадцати пяти до двадцати семи лет. Поколение, сформировавшееся в начале 80-х. Может, в этом заключается некая закономерность, примета кризиса в культуре и в жизни. Когда нам приносят сценарий, где нужны тридцатилетние актеры и актрисы, у нас огромный выбор. А если нужна восемнадцатилетняя актриса, тут выбора нет.

— Вы не против того, чтобы актеры снимались в рекламе?

Л.Исаева. Это зависит от самого актера. Некоторые категорически отказываются, другие делают это с удовольствием. Например, Юрий Оленников — «бухгалтер» из видеоклипа. Или Владимир Стержаков из чеховского МХАТа. Когда мы заключаем с актером договор, то обсуждаем все пункты: готов ли он сниматься в рекламе, согласна ли актриса участвовать в эротических сценах, если этого требует сценарий, и т.д. Это дает нам право, даже не отзванивая актеру, отказаться от его имени от сценария и предложить взамен кого-нибудь другого.

— Как вы будете защищать честь актера, если договор будет нарушен?

Л.Исаева. У нас в договоре есть четкий пункт: если эпизод изменен режиссером в процессе съемок и на это нет согласия актера (речь идет об интимных сценах), то он вправе не сниматься. И никто не может его к этому принудить.

— Но в кино можно смонтировать все что угодно. Оговариваете ли вы ситуацию, когда

при помощи монтажа имидж актера или сам актер каким-то образом пострадал?

Л.Исаева. Один такой процесс уже выигран. Но есть и другие случаи. Сейчас готовится судебный процесс по поводу неуплаты актеру. Режиссер Александр Клименко на Студии имени Горького экранизировал роман братьев Стругацких «Обитаемый остров». Наш актер Игорь Ливанов выполнял там уникальные трюки — по требованию режиссера он должен был прыгать с вертолета без парашюта, драться и так далее. Через некоторое время картину закрывают, и Игорю ничего не выплачивают. Это все тянется с августа прошлого года, когда завершились съемки. Мы готовы устроить показательный процесс, чтобы другим было неповадно.

Другой случай. Режиссер Владимир Кучинский завершил съемки картины «Хоровод», где сыграла роль Маша Голубкина. Он заплатил Маше гонорар, а озвучил ее другой актрисой, не поставив ее в известность. Будем пытаться возместить Маше моральный ущерб. Мы уже выигрывали такие дела, когда суд принудительным порядком присуждал переозвучить фильм заново.

— Что вы понимаете под «раскруткой» актеров?

Л.Исаева. Пока мы еще не богаты и не можем всерьез заниматься созданием актерского имиджа. У нас есть профессиональная видеотека с отрывками из фильмов, где снимался тот или иной актер, с демонстрацией его способностей — как ведет психологическую роль, как владеет телом, как выглядит в костюмных ролях. Туда же включены записи интервью по ТВ, показывающие, как человек держится в жизни, как реагирует на вопросы... У нас работает замечательный фотограф Александр Мещанинов. Мы делаем актеру портфолио — рекламное досье, которое поможет представить его режиссерам.

— Значит, сейчас для вас главное — показать то, что заключено во внешности и личности актера, то есть использование уже существующего потенциала. На Западе же существует практика «создания» актера, разработки того, что в нем заложено природой. Вы собираетесь работать в этом направлении?

Л.Исаева. В Голливуде «сделаны» практически все актеры. Да и у нас в шоу-бизнесе сейчас направо и налево «выпекают» бабочек-однодневок, которые делают колоссальные прибыли продюсерам. Берется человек с улицы, в него вкладываются деньги, приглашаются визажист, стилист, балетмейстер, специалист по вокалу. Вслед за этим — концерты, клипы, пластинки, гастроли... Мы всерьез подумываем над этим, но это вопрос лишь будущего — когда в агентстве появятся средства. В каждого актера надо вкладывать громадные суммы. Это серьезная работа, и каждым актером должна заниматься бригада профессионалов. При этом не надо забывать, что шоу-бизнес и актерское дело — разные вещи. Актерский имидж легко может перерасти в амплуа, чего хотелось бы избежать.

С.Шемаркин. Наши актеры пока еще неправильно понимают свои обязанности. Актер должен уметь все. Он должен как минимум знать два языка. Таких у нас пока нет, потому что этим было не принято заниматься. Наши девушки не умеют краситься, потому что никто их этому не учил. Они не знают, как одеваться, как себя вести. Не подозревают, что, идя в офис, обязаны надеть туфли, закрывающие пятку и носок. Старые педагоги, которые знали все это — как выйти из машины, с какой стороны даме открыть дверь, — уходят. Исчезла теория этикета. А кто, если не актеры, должны все это знать? Не случайно у нас нет ни одного актера, которого можно было бы с полным основанием назвать «звездой», хотя талантливые люди были всегда. Успех, который некогда имела Самойлова в Канне, не имела ни одна актриса мира. О ней вышла объемистая книга, где на фотографиях королевы и принцы почитают за честь стоять рядом с актрисой. А сколько еще сложных актерских судеб — Алла Ларионова, Людмила Чурсина и даже Людмила Гурченко.

— Не возникает ли у вас искушения поправить финансовое положение агентства за счет «выращивания» актрис из фотомоделей?

Л.Исаева. У нас есть данные нескольких фотомоделей. Они к нам поступили недавно, и мысль поработать с ними у нас есть. Но все же интересней заниматься именно с актерами, искать новые таланты среди тех, кто сегодня еще учится. Например, курс Марка Захарова — он же никогда не отберет на свой курс студента только за то, что спонсор за него заплатил деньги. С этого курса — Гена Назаров, который снялся у Иржи Менцеля в «Чонкине», Аня Яновская. Мы будем счастливы, если сможем участвовать в их артистической судьбе.

В.Подорога

С.Эйзенштейн и кинематограф насилия

Лицо и взгляд. Правила раскроя

В архаических обществах, доживших до наших дней, еще сегодня можно наблюдать различные техники телесной записи социального кода (от территориального до магического) Отдельный индивид не существует в качестве ответственного за свои поступки лица до записи закона архаического сообщества на его теле (нельзя стать воином, не пройдя ритуал записи, по своей жестокости не уступающий пытке). Социальное тело, которое должен получить индивид вместо физического в ритуале инициации, пережив мучительные испытания, многосоставно, комплексно и не выделяется из множества других: из тел животных, богов, духов, предков, вещей. Инициируемый до испытания не имеет ни лица, ни тела, он как бы не существует. Но и после испытания он не приобретает близкого нам психоорганического единства: ни лицо, ни голова, ни руки, ни торс не существуют в качестве отдельных органов единого анатомического образа. Проявляет же себя особый вид тела, насильственно вырванный из своей природной, стихийной неясности. Тело если и существует, то всегда как тело-для-другого, как карта магической географии, как одно из мест, на котором сообщество пишет свои законы. В практике татуирования Леви-Стросс обнаруживает процесс социального «удвоения» биологического индивида. Так искусные художницы племени кадувео «не знают» человеческого лица: для них лист бумаги, предложенный этнологом, уже дан как лицо[1]; этого белого фона достаточно для выявления лица, но само оно еще не лицо, то есть не опознается и не почитается как неотъемлемый знак социального существа. То, что мы называем лицом, то, что нами так легко физиогномически прочитывается, когда мы следим за вибрациями и изменениями лицевой жизни индивида (не говоря уже об универсальной значимости лица в европейской культуре), остается для архаического наблюдателя все тем же листом бумаги, на котором стерты все лицевые знаки (а точнее, еще не нанесены). Лицо есть и как бы не есть, оно лишь место для будущей записи и не более того. Только запись делает лицо социально значимым, видимым, и видимым к тому же не как лицо, а как идеальная поверхность, на которой постоянно записываются и вечно мерцают знаки сообщества. Лицо, которому мы придаем гуманистический смысл, к которому обращаемся и толкуем всю нашу жизнь, исчезает в записи, и благодаря последней архаический индивид обретает свое место в мире. «Узор, — как замечает Леви-Стросс, — действительно сделан на лице, но в другом смысле само лицо предназначено для узора, поскольку только благодаря ему и только через его посредство оно приобретает свое социальное достоинство и мистическое значение. Узор задуман для лица, но само «лицо» существует только благодаря узору»[2]. В результате подобных операций записи лицо появляется, чтобы исчезнуть навсегда. Но что же это за лицо? Речь, конечно, идет об исчезновении лица с точки зрения западного

Автор благодарит Н.Э.Клеймана за помощь в работе над материалами архива С.М.Эйзенштейна.

В этом номере мы публикуем фрагменты из новой книги философа Валерия Подороги «С.Эйзенштейн: второй экран», которую готовит к печати издательство «Ad-marginem». Первую публикацию см: «Искусство кино», 1993, № 10.

[1] Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983, с.232.

[2] Там же, с.235.

этнографического наблюдателя, именно для него исчезает лицо, когда его покрывают искусным орнаментом или наделяют глубокими порезами, хотя на самом деле оно в этом типе культуры никогда не проявлялось. Лицо в своей открытости другому взгляду органически цельное: цвет глаз, нежность или суровость подбородка, припухлость щек, линии морщин, подвижность мельчайших иннерваций, устойчивость гримасы и т.п. — короче, все, что собирается увидеть этнограф, когда встречается с представителем другой архаической культуры, неожиданно теряет субъективный смысл и уникальность. Европейская герменевтика лица бессильна перед невозмутимостью древних лицевых форм, которыми так восхищался Эйзенштейн. Лицо как спонтанная органическая данность трансформируется в процессе нанесения рисунка; слишком заметно господство росписи над анатомической формой лица. Шрамы, татуировки, магические увечья и другие значимые метки являются метками социального насилия, именно они гарантируют сообществу необходимое поле мнемонических значений, с помощью которых оно постоянно воспроизводит себя в отдельном индивиде, наделяя его памятью о том, что можно, а что нельзя. Архаическое сообщество «не чувствует» человечности лица, и ничто в нем не определяется через лицо. Носителем же множества необходимых значений выступает человеческое тело в целом, тело, выведенное из его органически неясных глубин, анатомических рельефов, утолщений и полостей на собственную поверхность. Тело как поверхность — почти экран — открыто для непрерывной записи. В практике подобного татуирования, как бы она ни была смягчена, всегда присутствуют элементы утонченного садизма, ведь та орнаментальная смешанность телесного облика, неизменно повторяемая на лице или теле, всегда рассказывает жуткую историю физической переработки органического индивида в социального: органическое последовательно расщепляется, сгибается, «удваивается» или рассекается, естественно, утрачивая экзистенциально столь высоко ценимую нами герменевтическую и физическую непроницаемость. Лицо может расписываться отдельно, но всегда наделяется значениями, отнесенными к общему телесному ансамблю. Зеркало архаической идентичности никогда не отразит в себе отдельного, биологически и анатомически данного тела. В архаическом обществе мы не встретим одинокое, нарциссистское тело, более того, там тело не может быть ни *этим* телом, ни *одним* телом; оно всегда множество тел, всегда или тело-рыба, или тело-ягуар, или тело-дерево и т.п. Другими словами, индивидуальное тело открывается в сложном отношении ко множеству других тел, живых и мертвых, образующих пространство его существования. Архаический вид телесности акцентирован по отношению к своей биологической целостности и не подчиняется власти уникального означаемого, каким является для нас лицо. Образы такого рода телесности не нуждаются для своего выражения в лице как интеграторе и распределителе всех телесных и духовных событий. Если быть антропологически более точным, в архаическом сообществе место лица скорее занимает голова как объект росписи и инициационных идентификаций. Расписанная голова не есть лицо, ее реальный и устойчивый эквивалент — маска.

Глубина

Человеческое лицо! Эйзенштейн знает, с чем имеет дело: кинематограф не только приблизил к нам живое лицо, он открыл его существование в другом, ранее невозможном измерении.

«Отдельно показанная рука, как уже говорилось, потеряла бы свой смысл, следовательно, также и свою выразительность, если бы не ассоциировалась у зрителя с человеком, которому эта рука принадлежит. А портрет — картина законченная и понятная, тут ничего не нужно домысливать ни в пространстве, ни во времени. Если мы только что увидели лицо в толпе людей, а затем камера останавливается на нем особо, у нас складывается впечатление, что мы вдруг остались с ним наедине. И если мы перед этим видели его в большом помещении, то, всматриваясь в это лицо, данное крупным планом, мы уже не думаем больше об этом пространстве. Ибо выражение лица и значение этого выражения не имеет никакого пространственного отношения или связи. Оставшись с изолированным лицом наедине, мы теряем ощущение пространства. Возникает измерение иного рода: физиогномика. Значение того факта, что мы видим части лица одну возле другой, в пространстве, что глаза находятся наверху, уши сбоку, а рот внизу, утрачивалось по мере того, как мы стали видеть не фигуры из плоти и крови, а выражение, то есть чувство, настроение, намерение, мысль. Следовательно, мы видим своими глазами нечто не имеющее пространственного измерения. Чувства, настроения, намерения, мысли — вещи не пространственные, пусть даже они тысячекратно будут маркированы пространственными знаками»[3].

Лицо не только покидает пространственные пределы, оно становится впервые лицом, обретая свой живой смысл в крупном плане. Лицо «живет» перед нами, пока физиогномически вовлечено во временной поток собственных нескончаемых, мельчайших изменений, и этот поток протекает вне Времени и пространства, но во времени нашего переживания лицевых событий. Не менее точно, чем Балаш, высказывается Ю.Тынянов: «Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе — из временного строя»[4]. С одной стороны, крупный план, понимаемый в качестве кинематографического приема сближения с видимым (close-up), остается нейтральным по отношению к тому, что благодаря этому приему становится видимым (вещь, лицо, идея или мысль). Все что угодно может быть переведено в крупный план и, следовательно, изъято из своих пространственно-временных отношений. Однако, с другой стороны, всякое лицо выражает собой дистанцию или допустимую меру близости, пренебрежение которой ведет к неизбежному стиранию лица, и оно может предстать вне своих человеческих качеств. Можно сближаться с лицом, но до определенного предела. И в этом смысле любой предмет, вступающий в крупный план, обладает своей лицевой дистанцией, которая позволяет ему физиогномически существовать в нашем опыте. Физиогномическое существование лица — лица толкуемого, «читаемого», — не ограничивает ли оно действие крупного плана? Если это, предположим, так и есть, то в таком случае возможности крупного плана как приема неожиданно сужаются, и эти ограничения накладывает на крупный план само лицо. А это значит, что крупный план является механизмом олицетворения вещей и событий внешнего мира, крупный план и есть лицо, которое не обязательно должно быть *видимым*[5].

Можно указать на парадоксальность крупного плана лица. Механизм олицетворения скорее определяет феномен крупного плана, чем конкретное, физиологически данное представление лица. В этом смысле лицевая физиогномика противостоит действию крупного плана, так как последний — и именно он — несет в себе чистый аффект, то есть переживание некоего образаэмоции, в котором лицо или олицетворенная вещь стираются. Крупный план, утверждая всесилие лица как аффекта, стирает его, оставляя нас наедине с образом, не принадлежащим ни лику Бога, ни лицу Человека, ни маске Чудовища. Крупный план там, где он достигает своей цели, лишает нас взгляда, мы «видим» чистый аффект без взгляда, только глубиной и силой нашей эмоциональной потрясенности[6].

---

[3] Балаш, Бела. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968, с.79.

[4] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с.333.

[5] Ср.: Deleuse G. J'image-mouvement. Paris, 1983, pp.125—144.

[6] Очень важное замечание делает Ж.Делез, когда говорит о том, что «есть нечто нечеловеческое в лице» (Deleuse G., Guattari F., Mille plateaux. Paris, 1981, p.209). «Нечеловеческое в том смысле, что крупный план и весь связанный с ним механизм олицетворения несоотносим ни с каким конкретным лицевым обликом и, возможно, представляет собой на физиологическом уровне (если бы была возможность установить дистанцию для взгляда) белое или черное сияющее пятно. Это пятно и будет физиогномикой нашего аффекта, по которой нам никогда не «прочитать» лицевого образа».

В. Подорога. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия

Глазной атлетизм

Исследуя чудовищные лики гробниц Юкатана во время своего пребывания в Мексике, Эйзенштейн не раз пытался разгадать внутренний принцип их строения. Отказываясь от доступных объяснений, столь многочисленных и убедительных, он находит, как ему кажется, свое: эти чудовищные каменные маски представляются ему продуктами психотропного воздействия, которое испытывали на себе художники исчезнувшей цивилизации. Видения и грезы древних наркоманов нашли свое выражение в причудливых и устрашающих каменных масках. А сама маска устроена как фильм-сновидение и даже подчиняется определенной монтажной логике. Наркотическому трансу если не предшествует, то во всяком случае одновременна телесная боль (она повышает интенсивность галлюциногенного переживания), которую испытывает тело, претерпевающее обряд жестокой инициации. Не являются ли эти окаменевшие грезы древних наркоманов своеобразными знаками полной анестезии: невыносимая телесная боль, усмиренная наркосредствами, получает свой композитный образ? Тот, кто проходит обряд инициации, испытывает настолько глубокую телесную трансформацию, что получает возможность «понимать» любые другие миры, заполняющие собой мифологический континуум. И может быть, его новое имя, которое передается ему от мертвого отца, есть нечто большее, чем просто имя. Древнее божество слишком кровавое и жестокое, оно не зависит от произвола видений, даже самых «случайных» и искусных, — его могущество *реально* и покоится на корчащихся от боли телах его адептов. Лик божества собирается из той боли и ужаса, которые испытывали его адепты в состоянии транса. Греза, наркотическое опьянение представляют собой вид «замазки», которая соединяет и по-своему упорядочивает гетерогенные и несоединимые образы телесных мук. При взгляде на эти чудовищные лики, достаточно длительном и терпеливом, у адепта (а таким адептом отчасти был и сам Эйзенштейн) начинает кружиться голова: он теряет устойчивое место и положение во времени повседневного пространства лишь потому, что этот чудовищный лик захватывает его своим внутренним движением — движением голов. Адепт не «как бы», а действительно «сходит с ума» ...от невыносимой боли (различного рода телесные испытания, нанесение увечий, ампутации, татуирование и т.п.), переходящей в галлюциногенное забытье. Эйзенштейн обрисовывает весь механизм подобного восприятия:

«Головокружение — результат непрестанного скольжения от прообраза-лица в эту систему распластанных, теряющих человеческие очертания деталей и снова обратно к лицу в мучительной попытке воссоздать *процесс*, через который одно стало другим, исходное — чудовищным результатом и чудовищный результат — снова — «обратно» — исходным (без чего его невозможно «прочесть», освоить, воспринять, включить в систему свойственных нам представлений).

И... головокружение — не просто оборот речи — это то фактическое, что происходит.

Ибо в попытке «войти» в процесс порождения этих исступленных — воистину «исступивших» из положенных им обликов — образов орнаментального разложения лиц и голов вы вступаете в систему закономерностей того процесса, что породил эти образы разложения форм, нормальному состоянию сознания недоступных»[7].

В эйзенштейновском описании можно отметить по крайней мере три стадии становления архаического лика божества: сначала загадочность каменной маски и *оцепенение* под ее взглядом; затем стадия головокружения, которая достигается или должна достигаться различными вспомогательными средствами (от ритуальных до наркотических), каменная маска начинает как бы расщепляться, расходиться в хороводе отдельных голов и ликов; здесь и выявляется различие между образами до-лица (животными), образами лица (человеческими) и ликом (божественным). Наконец, последняя стадия, можно сказать, полного погружения во внутреннее движение отдельных лицевых образов и дает экстатическое переживание полноты бытия через чистый лик божества.

Собственно, к чему этот анализ? Не уводит ли он нас в сторону от эйзенштейновских кинематографических задач? Я бы ответил: не только не уводит, а, напротив, показывает один из нервных узлов физиогномического опыта Эйзенштейна.

Каменная маска древнего божества, загадочная и непостижимая, оказывается не конечным продуктом экстатического переживания, а его начальной стадией, но лишь в том случае, если тот, кто впадает в экстаз, разделяет ряд магических, культурных,

---

[7] Эйзенштейн С. Избр. произведения в 6-ти т., т.3. М., 1964, с.176.

ритуальных ценностей древнего сообщества, то есть является адептом. Человеческое в маске меняется местами со звериными мордами и с такой непостижимой быстротой, что адепт становится одержимым, впадает в галлюциногенное забытие. То, что в нормальном состоянии разделено и друг от друга отличимо, в состоянии экстаза смешивается, теряет очертания, форму, установленную ранее позицию. И эта потеря определяется кинематографическим эффектом движения отдельных кадриков-частей, на которые распадается маска божества. Быстрота, и только она, быстрота перехода адепта из одного состояния в другое (от животной ипостаси к человеческой, а потом обратно, и снова и снова от себя как отдельного «Я» к себе как «Другому», и до тех пор, пока лик божества не выступит этой белой ослепительной маской, где уже нет различий и адепт не достигнет высшего напряжения). За маской нет лица, но и нет лика как физиогномически зримого облика, а есть сияющее ничто божества, которого так стремится достичь адепт[8].

Эйзенштейн-режиссер испытывал глубокое недоверие к человеческому лицу (это легко заметить по его фильмам, исследованиям и особенно по рисункам). Если человеческое лицо и интересовало его, то лишь как «лицо-типаж», то есть как набор устойчивых, социальных и «характерных» признаков, прочие значения лица он или отвергал сразу же или старался их единичность, спонтанность, органичность свести к типовому лицу, к избранной маске, подавить всякое возможное сопротивление. Свое недоверие к лицу Эйзенштейн выразил со всей откровенностью:

«Замена одного менявшегося лица гаммой разнонастроенных лиц типажа, всегда более заостренно выразительных, чем слишком податливая и лишенная органической сопротивляемости поверхность лица профессионального актера»[9].

Как рисовальщик и прекрасный физиогномист, Эйзенштейн предчувствовал выразительные возможности орнаментального раскроя лица и полагал, что знает, как можно избавиться от его аморфной, «слишком человеческой» выразительности, как его интегрировать в едином телесном опыте актера и превратить в лицо-тип, лицо-маску, лицо-знак. Ход рассуждений Эйзенштейна приблизительно такой: человеческое лицо асимметрично и именно в силу подобной асимметричности оно обладает собственным нестираемым рисунком, аурой человечности, «духовностью», особой фотогенией; в нем откладываются меты пережитого времени жизни: тяжелеют веки, нарастает паутина морщин, изменяется цвет кожи, блеск глаз меркнет и т.п., — оно захвачено временем. Всякое лицо — *всегда лицо кого-то*, лицо человеческое, христоморфное, к тому же оно изначально наделено смыслом и высшей целью существования, в нем «субъективно выраженными». Действительно, поверхность лица постоянно вибрирует, ежесекундно меняется в своих выражениях, иначе говоря, пребывает в собственном времени, не сводимом ни к какому иному, лицо, захваченное потоком органических вибраций, крайне трудно перевести в пространственный образ, маску, где отдельные черты характера получили бы всеобщее и абстрактное значение, стирающее чисто человеческое, «случайное». Задача одна: вырвать лицо из случайности его собственного временно́го потока и расположить в другом времени-пространстве, соответствующем предварительно избранной пластической стратегии. Лицо как препятствие на пути достижения предела телесной выразительности. Для решения этой задачи Эйзенштейн и прибегает к операции симметрического или орнаментального раскроя человеческого лица. Выразить в человеческом лице его нечеловеческие основания. В раскрое должно быть устранено полностью все то «случайное» и спонтанное, что мешает силам тела реализовать свою мощь в лицевом образе. Линия лица имеет право на существование в том случае, когда она полностью следует за линией телесной пластики. Конкретная техника операции раскроя подсказывается, как считает Эйзенштейн, самим строением лица: левая сторона лица выражает «общее», правая — «личное и индивидуальное» из черт данного лица, более того, каждая из половинок лица находится и в разном жизненном времени: если правая быстрее стареет, то левая — всегда более молодая, и эта возрастная разница не снимается с годами, напротив, общая асимметрия лица только усиливается. Но вот что пишет сам Эйзенштейн: «Действительно, правая и левая сторона нашего лица совершенно различны. Достаточно составить два лица: одно из двух правых половинок, другое из двух левых

---

[8] Girard R. La violence et le sacre. Paris, 1972, p.223.

[9] Эйзенштейн С. Указ. соч., т.3, с.176.

(путем зеркального оборота, с мата на глянец, соответствующей половинки фотонегатива), чтобы получить два совершенно чуждых облика.

Причем как в случае с глазом: «правое» лицо (составленное из правых частей) в основном и главном будет еще более подчеркивать общее физиогномическое «звучание» настоящего лица.

Не так — «левое». Оно будет казаться совсем иным. «Правое» лицо, как показывает опыт, независимо от того, будут ли это современные фотографии или греческие, готические или египетские портреты, объединит личное и индивидуальное из черт данного лица. В то время как «левое» — типовое, видовое — выявит то общее, что данное лицо имеет с соответствующей группой или породой людей. У левши — наоборот. В тех же случаях, когда у персонажа видовое преобладает над индивидуальным, мы тоже имеем обратную картину. Так будет во всех случаях низкого уровня индивидуального развития — например, у детей.

Любопытно также, что в облике половинок лица имеется еще различие возрастной характеристики: имеет место тот факт, что левая половинка физиогномически будет вполне отвечать настоящей, «современной» правой лишь через ряд лет (восемь, десять, тридцать). К тому времени и правая, конечно, «уйдет» дальше. Но левая будет былой правой на такое же количество лет обратно.

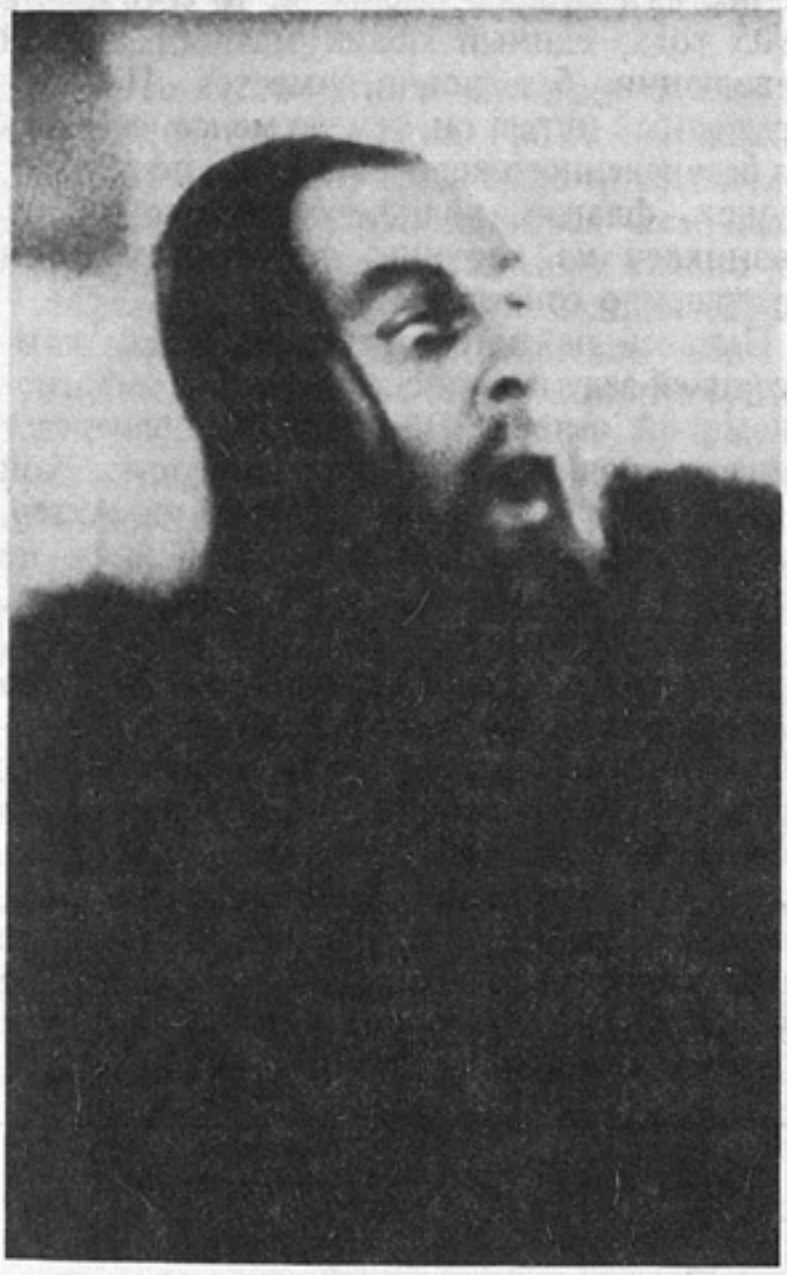
Здесь примечательно то, что правые половинки лица, относящиеся к разным возрастам, могут совпадать или не совпадать, но всегда совпадают в единстве и схожести любые половинки любых возрастов. Видоизменение и развитие левой стороны значительно менее отчетливо и значительно более медленно.

Левая и правая сторона лица оказываются, таким образом, принадлежащими к разным фазам поступательного развития, отставая в своем развитии одна от другой»[10].

Итак, первый шаг в раскрое лица: устранение правой стороны лица. Всякое лицо, если следовать за аргументацией Эйзенштейна, скрывает в себе свою собственную и неизменную сущность, маску (если хотите, посмертную маску), и это скрываемое и будет левой стороной лица. Если мы вычтем «биографическое», «индивидуальное» лицо, то останется более устойчивая и строгая, типовая выраженность левой стороны. Чистая, инертная, неподвижная поверхность. Но что действительно останется — останется профиль (анфас и полуанфасное легко перетекает в профильное). Второй шаг, восстанавливающий утраченный образ лица, будет простым удвоением профиля, удвоением правой стороны. Нужное лицо собирается как бы из двух соединяемых правых профилей. Их стык придает необходимую симметрию лицевому образу — так образуется маска лица. Отсечь, а затем удвоить отсеченное[11]. И подобные операции Эйзенштейн пытается проделать почти всегда, несмотря на то что актерское лицо оказывает упорное сопротивление такого рода насильственным трансформациям. Первое, органичное, «биографическое» лицо, застывшее в субъективном времени, должно быть стерто. Так создается целый музей типовых лиц, «типажей», пластически-композиционная задача которых заключается в одном — дать единый облик, общую физиогномию определенной социальной группы или класса, отразить характерную черту, качество человеческого поведения. И ничего, кроме этого. Все типажи Эйзенштейна, которыми так богаты, например, «Броненосец «Потемкин» и «Октябрь», представляют собой

[10] См. Эйзенштейн С. Указ. соч., т.4, с.323—333.

[11] Эта формула нуждается в пояснении. Если лицо составляется из одного и того же профиля, то, естественно, профиль, сама операция профилирования становятся у Эйзенштейна главными. Профиль — это мера контроля за актерским лицом. Сначала профиль и только потом анфас, фас, то есть более полные лицевые образы. Думается, что подобная гипертрофия пластической ценности профиля определяется не только эйзенштейновской технологией раскроя, но и его манерой рисования, где профильная, обегающая, данная в одном ракурсе линия несет в себе всю пластическую информацию, и она настолько активна, что не может быть воспринята только как линия, удерживающая боковое определение лица, но и как линия экстатическая, дающая общий абрис телесного движения. Профиль изобретается Эйзенштейном для того, чтобы нейтрализовать органичность лицевых эффектов, и поэтому ему всегда было легче заниматься головой, чем лицом актера. Лицо профилируется на голове и тем самым нейтрализуется в своем спонтанном, непредсказуемом существовании, которое оно ведет, последовательно отрицая в каждом появлении общий телесный контур и вместе с ним всю двигательную активность и пластику. Вспомним о гигантских профилях Ивана Грозного, которые просто врезаны в пейзажные композиции дальних планов. Это лицо Ивана? Нет, это его профильная линия, разрезающая экран в порядке телесного жеста. Другими словами, профильный канон (правая сторона лица) позволяет Эйзенштейну манипулировать различными лицевыми масками как образами головы; головы же, в свою очередь, составляются из других дополнительных элементов, также профилируемых (одеяния, пластические операции вытягивания, сокращения, натягивания и т.п.).



Глазной атлетизм

конструкции *лица в фас*, обретающих свое кинематографическое воплощение благодаря «незаметному» соединению двух равных себе профилей (или правых, или левых). В сущности, здесь нужно говорить скорее о физиогномической реконструкции лицевого канона. Лицо может быть воссоздано по любой физиогномически отчетливой детали и подчинено ей до конца. Деталь как профильный элемент. Раскрой лица — это своего рода снятие внутреннего и неясного напряжения, которым обычно живет любое живое лицо. Внутренние, пульсирующие на поверхности лица силы блокируются или отбрасываются как избыточный психический материал. Завершенный типажный образ лица видится Эйзенштейну почти скульптурным портретом: все имеет значение — не только глаза, жирность щек, но крепость челюсти или затылка, овал и тяжесть головы, сила шейных мышц и их слабость. Типажный образ подавляет, останавливает спонтанную вибрацию лица, движение его тончайшего герменевтического покрова, обычно говорящего нам много больше того, что мы можем понять, и без всякого принуждения с нашей стороны. Однако субъективные качества лица не должны мешать ни общему композиционному плану произведения, ни отдельной мизансцене и даже мизанжесту. Вокруг типажа, оскульптуренного лица камера может совершать причудливые пробеги, вызывая попутно ряды неожиданных ассоциаций, настаивая на метафоре, подсказывающей нам нашу «классовую» или «эстетическую» позицию. Типажное лицо-маска — это прежде всего скульптурная вещь, легко оглядываемая, легко делимая и легко трансформируемая в другую такую же вещь. Может быть, важнейшее коммуникативное свойство типажного лица заключается в том, что оно абсолютно пассивно, инерционно, я бы сказал, имеет склонность к тому, чтобы только отражать в себе, но ничто не производить, ничто не выражать. *Отражательная функция типажного лица является первичной по отношению к любым другим содержательным значениям, которые оно несет и может нести в себе.* «Лицо» большевика или меньшевика, эсера или кадета, или рядовой женского батальона — лишь отражение некоторых классовых значений. Но и лица Ивана Грозного, Малюты Скуратова или отдельные лица опричников также типажны, то есть прежде всего отражательны, театрально скульптурны, а только потом получают свои определенные ролевые функции, становятся выразительными, *лицами-аффектами*. Сначала прозрачная маска типажа, и только затем на нее накладывается физиогномика аффекта (выражение прямоты, силы воли, восторга, доброты, низости или лицемерия). Вот почему Эйзенштейн часто говорит о сборке типажа, коллективного лица: оно должно быть собрано в некий целостный, «органический» облик, а для этого требуется его высветление, очищение, расширение, оно должно быть подготовлено к дальнейшему претворению в физиогномический канон. Не лицо индивидуальное, личностное, а лицо-класс, «лицо-маска», лицо, как бы заключающее в себе наиболее характерные признаки социального поведения группы, чьим знаком, чистым отражением оно и должно являться. Лицо не как это конкретное, визуально и пластически данное, а лицо как идея, и точнее, на кинематографическом языке, лицо, собираемое из множества себя сменяющих и поддерживающих крупных, средних и мелких планов.

«Более свободными оказались мы сами, — пишет Эйзенштейн, — когда нам надо было разрешить коллективный облик «потемкинского» матроса. Ни одной, по существу, сквозной фигуры, ни одного частного собирательного лица в «Потемкине» мы не имеем. Но столь же очевидно, что единый облик мятежного броненосца, то есть флота 1905 года, единый облик матроса первой революции, безусловно, имеется. Не изображенный нигде, он, тем не менее, слагаясь из бесчисленного количества лиц, поступков, пушек, флагов, волн, туманов, облаков, возникает из картины физиогномически совершенно отчетливо»[12].

Пытаясь найти соответствие между композицией задуманной сцены фильма и физиогномикой актера, Эйзенштейн подвергает лица актеров глубокой, почти хирургической правке, он буквально раскраивает их. Актер, чье лицо по тем или иным причинам не совпадает с общей идеей мизансцены, проходит серьезное физическое испытание, и его будущее игровое искусство неожиданно начинает зависеть от его способности выдержать целую систему последовательных трансформаций собственного физического образа. На лице и в теле актера должна быть математически точно «расписана» его роль, *физически* расписана, то есть разбита на совокупность пластических действий, в сущности, ничего общего не имеющих с психологической интерпретацией образа,

[12] Эйзенштейн С. Указ соч., т.4, с.346.

«вживанием» в него. Собственное же участие актера в создаваемом Эйзенштейном образе решительно осуждалось. Так, для образа Ивана Грозного готовится целая «сюита гримов». Известно, что при разработке ракурсов Грозного было создано 14 париков. Задача: провести единый сюжетный облик грозного царя сквозь все временные биографические стадии. Вот что писал Эйзенштейн: «И всему этому еще вторят долгие поиски тех ракурсов головы и лица, в которых Грозный — Грозный: на сантиметр книзу и — уже нарушено продолговатое соотношение лба и нижней части лица, на полсантиметра вбок — и уже исчезает за изгибом носа сверлящая точка второго глаза и т.д. и т.д.

Мысленно фиксируется как бы «карточка» допустимых для Ивана ракурсов, и съемка должна строго проходить через эти положения, быстро проскальзывая мимо и не попадая в те «опасные зоны», где облик отступает от раз установленного для фильма пластического канона»[13]. И тут же Эйзенштейн поясняет: «В Иване допустимые ракурсы включают процентов семьдесят пять природного облика Черкасова. В «Александре Невском» мы располагали только двадцати пятью, и как раз теми, что не годятся для Грозного царя!»[14].

А вот и отдельные моменты работы над «образом»:

«Особенно много мучений доставляло молодое лицо Ивана Грозного. Николаю Константиновичу тогда было тридцать девять лет. Для того чтобы добиться «семнадцатилетней молодости», кожу лица сильно натягивали: к вискам и щекам приклеивались тесемки, которые затягивались сзади под париком. Ощущение было неприятное, а лицо от этого очень страдало. А Эйзенштейн затягивал все больше и больше. Николай Константинович противился, говорил, что теперь у него лицо уже не юноши, а внутриутробного младенца. Сергею Михайловичу понравился этот «возраст». Он быстро нарисовал внутриутробного эмбриона с короной на голове и преподнес Черкасову»[15].

«Иногда Эйзенштейн понимал, что перегибает палку, тогда он начинал хохотать и говорил:

— Царек, ухо влево, бороду наверх, лоб вниз, ноги к подбородку...»[16]

В этих воспоминаниях дочери Черкасова все важно, вплоть до упоминания о внутриутробном младенце. А вот что рассказывает сам Эйзенштейн:

«Я хорошо помню тот день «разноса», которому подвергся Горюнов, когда вкупе с Серафимой Бирман они позволили себе слегка ослабить наклейки «оттяжки» век к вискам в гриме Евфросиньи Старицкой.

Моральным оправданием этому могли служить кровавые подтеки, до которых были доведены виски Серафимы Германовны в результате многодневной непрерывной съемки. Однако художественно никакие кровавые стигматы актерского подвижничества оправданием служить не могут»[17].

Эйзенштейновский раскрой лица, как мы знаем, заключается в последовательной переработке органического, «субъективного» лица в раздвоенное, профильное изображение: 1) рассечь, 2) затем удвоить рассеченное (фасная конструкция) или 3) утвердить господство профиля. Операции предваряющего раскроя должны сделать из лица не просто сюжетно-типажную или идеологическую маску, *лицо отражающее*. Этого недостаточно. Для Эйзенштейна столь же значимо и другое лицо, *лицо выражающее*, которое, отчуждаясь в маске, предстает перед нами как лик Другого, устрашающий своим иератическим безразличием и невозмутимостью. В этом и состоит, быть может, одна из главных целей, операций раскроя в «Иване Грозном» — превратить лицо, то, что является нам самым близким и удостоверяющим наше существование в мире, в отчужденное, в лик Другого. С этого момента и начинается собственно актерская работа, которую Эйзенштейн понимал как работу на пределе сил выразительности. В чем же она заключалась? Что необходимо для того, чтобы актер, отказываясь от «собственного лица», смог создать своей пластикой поле аффектированных состояний, электризующих зрительскую массу? Ведь замена лица маской и ее отвердевание в лицевой панцирь ведут к тому, что актер теперь не в силах воспользоваться тем, что всегда как бы находится у него под рукой, он не в силах воспользоваться своей миметической силой (играть лицевыми образами, гримасничать, иннервировать, создавать собственные ритмы роли, жесты и вибрации). Изобретенная Эйзенштейном маска-типаж полностью блокирует телесную импровизацию и фактичес-

---

[13] Эйзенштейн С. Указ соч., т.3, с.320.
[14] Там же.
[15] Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.,1974, с.327-328.
[16] Там же, с.328.
[17] Эйзенштейн С. Указ соч., т.5, с.482.

ки уничтожает всю ту естественную ауру близости, которая определяется являемостью лица в качестве символа высшей, трансцендентной близости. Актер, ставший маской, должен ужасать своей неблизостью, своей отчужденностью, быть знаком пришествия в наш мир ликов Другого. Маска и создается в древних культурах именно для того, чтобы примитивный человек мог соотнести собственные возможности с миром неведомым, непознаваемым, но столь же близким, ужасающе близким. Однако маска неподвижна (в этом ее сокрушающая нас сила), она принципиально не миметична и отрицает все виды мимезиса. Если это верно, то как в таком случае маска может служить ценностям выражения? Смею предположить, что Эйзенштейн находит высшую выразительную ценность маски в гримасе, маска и делается с учетом определенного набора гримас, которые она может *выразить*. Законченное выражение на лице-маске актера выявляется Эйзенштейном почти всегда как лицевой спазм. План лица как маски приобретает свойства аффектированного состояния благодаря гримасному искажению ее безмятежной уравновешенной и нейтральной поверхности[18].

Что есть взгляд? Взгляд прежде всего не сводим к глазу как органу зрения. Взгляд не является чисто функциональным действием глаза, например, результатом его сужения или расширения поля зрения, взгляд относится к общетелесным феноменам и фокусирует в себе всю телесную энергию, необходимую для выражения того или иного *аффекта*, причем направленную *вовне*. Когда мы чувствуем на себе взгляд Другого (а Другой и выявляется для нас только через настойчивость его взгляда, как это замечательно проанализировал еще Сартр) и, отвечая на него, пытаемся увидеть того, кто на нас смотрит, то мы или видим лицо другого человека (активный ответ), или видим его взгляд (пассивный). И то и другое вместе мы не способны видеть. Более того, мы интерпретируем первое через второе, нам кажется, что мы видим лицо посредством взгляда, который устремлен на нас со стороны Другого. Взгляд оказывается подобным прозрачной стене, разделяющей нас с Другим, и в то же время обнаруживающим нас обоих в качестве живых существ зримого мира. Функции взгляда Эйзенштейн придает громадное значение прежде всего потому, что с его помощью ему удается деиндивидуализировать частное, «субъективное» выражение актерского лица, устранить его значение в качестве самостоятельной сущности, не подчиняющейся никакому внешнему контролю. Взгляд опережает герменевтическое воздействие лица, он *жестко* направлен, дистанционен, препятствует случайным выбросам психической энергии, вибрациям, непроизвольным сокращениям и в силах достичь такого всемогущества, чтобы своим действием всякий раз преобразовывать лицо, обретшее маску покоя, в гримасу. *Лицо, которое не в силах более определять энергийный предел собственного взгляда, искажается гримасой.* Пространство «Ивана Грозного», может быть, в большей степени, чем пространство каких-либо других фильмов Эйзенштейна, напоминает бестиарий взглядов, различающихся по интенсивности, дальнодействию, «животности», по способности превращать лица персонажей в маски-гримасы, однозначные, «мертвые», ужасающие своей отчужденностью и агрессивностью. Весь драматизм фильма, если мы будем достаточно внимательными при разглядывании фотограмм «Грозного», достигается непрерываемой борьбой взглядов; лишь их блистание оживляет это странное, но тем не менее притягательное царство театрально застывших поз. Тела декоративны, профильны, накрепко вколочены в свою позу, жест, позицию, несоразмерные этим крутым

[18] Мы вводим это различие, памятуя о различии, уже введенном В.Райхом, который физиогномически и анатомически различал при наложении на лицо панцирной маски или мимическо-мускульной блокады две лицевых поверхности; первая — окулярна, вторая — оральна. Сегментарное панцирование. При определенных видах психических заболеваний маскоподобное состояние лица сохраняется достаточно долгое время. Органотический, живой поток миметических значений лица прерывается, лицевая поверхность становится неподвижной. Этими основными сегментами панциря являются области лицевых сокращений вокруг глаз и вокруг рта. В одном случае больной не в силах открыть глаза или, если они открываются, похоже, что они только проблескивают сквозь узкие прорези век; в другом, когда неподвижна оральная область, всякая попытка больного выразить какую-либо эмоцию приводит к появлению гримасы, а точнее, оскала, звериного оскала. Панцирная блокада циркулярна, то есть образует вокруг некоего центра нечто подобное кругу. Вся поверхность лица «каменеет» в этих двух сегментарных циркуляциях, которые всегда, что важно заметить, действуют поперек органотическому потоку, то есть поперек движения свободных лицевых вибраций. Гримасы, если они появляются, то разрывают, режут, а то и взрывают (выпученные глаза) лицевую поверхность. Бесспорно, этот физиологический опыт был учтен Эйзенштейном.

и низким, почти внутриутробным по форме дворцовым сводам, и настолько «типичны», что не выражают ничего, кроме «духа эпохи». И, действительно, не выразят ничего иного, если мы ослепим главных персонажей, если не позволим им вступить в обмен взглядами. Для Эйзенштейна это вполне осознанная режиссерская позиция: следует подавить самопроизвольные реакции актерского тела, которые могут исказить необходимый рисунок роли. Вот почему так необходимы тяжелые и неудобные при движении богатые одежды, ведь они создают непреодолимые препятствия для «случайных» жестов и движений. Естественный, я бы сказал, исторический облик персонажа оттесняется в сторону его «ментальной» конструкцией, отсюда потребность в особом и сложном гриме, фантастических кольчугах, чудовищных плащах, подставленных животах и плечах. Весь этот исторический мир «Грозного», кукольно застывший в себе, может оживить только энергия и смертная борьба взоров и криков: взгляды-вспышки, взгляды-молнии, взгляды «слепые», «убийственные», «сладострастные», «злобные», «невинные», «мстительные», «завистливые» и т.д. и т.п. Каждая мизансцена обладает только ей свойственной картой глазных трасс, по которым, как всполох, распространяется кинетическая энергия исступленных взоров:

«Быстрым шагом Курбский в дверь вошел. К постели подошел. Глазами с Анастасией встретился.

Анастасия умоляюще на него глядит, взором защиты просит.

На Ивана Курбский глазом уставился.

Налитыми кровью глазами за Курбским Малюта следит.

Курбский взглядом пристальным на Ивана глядит. Над Иваном наклоняется.

Каменно-мертвое лицо Ивана.

Только капли холодного пота на лбу...

Курбский разогнулся.

На Анастасию глядит.

В кадр скользнула Евфросинья черным профилем.

Курбский к ней оборотился.

Меж двумя стоит — Евфросиньей и Анастасией.

Молчит.

Иван глаза раскрыл.

На друга со спины глядит.

Глаз поспешно вновь закрыл...»[19]

Мы угадываем смысл каждого, даже самого незначительного движения по предваряющей кинетической трассе взгляда. Действительно, практически ни одно движение персонажа не может быть сделано без соответствующего направленного взгляда: все движения и жесты связываются в точке взгляда и обретают зримость значимых лишь в зависимости от импульсации взгляда персонажа. К глазному атлетизму можно отнести способность актера, скованного панцирным одеянием и позой, переводить всю его выразительную силу в энергию взгляда, как если бы его интенсивность была единственной мерой выразительности. Взгляд — своего рода трансформант глаза как анатомически-функционального органа тела: то чуть прикрыт, то выпучен, вытаращен, почти уже выскочивший из орбиты, то раскрыт широко и лучист, открывается и закрывается ставнями век, словно ониксовые глаза древних индейских божеств. Почти гоголевская амплитуда движений зрачка от предельно расширенного до суженного вприщур, которую исследовал А.Белый[20]. Вся мощь чувственного концентрируется во взгляде, ибо взгляд есть драматический порог зрелища, и всегда на переходе из света в тьму и из тьмы в свет. Его блистание *по-гранично* и проявляет себя в наиболее интенсивных точках контрастности, так ценимых Эйзенштейном. Чисто черное и чисто белое: взгляд свертывает в себе напряжение двух цветов, один цвет пробивается другим, — на черном фоне блистают белые молнии взглядов, как на белом — черные. *Вышедший-из-себя-глаз и есть взгляд*, в нем прочитывается эйзенштейновская формула пафоса. Немой экстаз зримости. Итак, переходя собственную границу, взгляд становится чувственным пределом между двумя световыми крайностями. Ту же функцию он осуществляет *между лицом и телом*, различая их и связывая *в себе*. Когда взгляд «неожиданно» вспыхивает, то переводит все телесное напряжение в единый двигательный импульс, и глаз становится лицевым нервом, опрокидывающим все лицо в гримасу. Взгляд соотносим с инертной поверхностью маски, ее разломами и напряжениями, как резец — с материей, лицо, приобретшее устойчивость застывшей маски, разрезается взглядом, и теперь это уже не лицо, не маска, *а гримаса*. Причем, что было бы важно повторить, разрез лицевой поверхности зависит от направления и

[19] Эйзенштейн С. Указ соч., т.6, с. 265–266.

[20] Белый А. Мастерство Гоголя.

интенсивности взгляда и всегда *поперечен* потоку произвольных лицевых значений.

Очевидно, что Эйзенштейн использовал в своей интерпретации «взгляда» теоретические схемы синэстезиса («чувственные регрессии»): в частности, он опирался на описание исторического генезиса глаза в особый орган зрения путем постепенной эволюционной сборки всех светочувствительных элементов, некогда распыленных по всему архаическому андрогинному телу в один зрительный фокус. В действии взгляда заметна «работа» этого древнего аппарата чувственной регрессии. Другими словами, если глаз как зрительный орган является эволюционно «стянувшим» в себя общую светочувствительную поверхность кожи, то глаз как взгляд — это уже не только проявление телесных энергий, мускульно-моторной активности тела или кожной чувствительности. Что же аффектирует зрение, делая его то совершенно «слепым», то необычайно «острым», придавая взгляду «бешенство», «ненависть» или «любовь»? Желание, воля, направленность — лишь тогда глаза «загораются» взглядом. Вот этот момент превращения действия зрительного аппарата во взгляд под знаком *желания* и следовало бы назвать глазным атлетизмом. Взгляд физичен, и для Эйзенштейна он ничем не отличается от конкретного физического действия. Взглядом, как известно, можно «убить», «пронзить», «отбросить», «простить», «запретить», взглядом можно «пригвождать» и «поднимать». Обретая силу взгляда, мы «выходим из себя», аффектируемся. В древней японской миниатюре, приводимой Эйзенштейном, представлена «фантастическая картинка, изображающая... «глазного атлета», глазами подымающего ...ведра»[21]. Во взгляде, в его особых свечениях и интенсивности Эйзенштейном угадывается процесс мгновенной чувственной регрессии, и подлинный взгляд актера должен соответствовать ее ходу, чтобы выразить в одно мгновение всю силу аффекта, которым он захвачен. Актер Кузнецов получает от Эйзенштейна-режиссера задание: овладеть «взором барса», научиться так же, как это прекрасное животное, сужать и расширять зрачки. Взгляд же, если его оценивать с точки зрения чувственной регрессии, представляет собой одну из многих вариаций состояния протоплазматического субстрата, особый вид прототела. Ведь действие глаза как взгляда в конечном счете сводится Эйзенштейном к возможностям его чисто осязательного взаимодействия с внешней средой. Взгляд прежде всего есть осязательная функция зрительного аппарата, и в этом его преимущество. Обладать взглядом — это значит видеть всем телом, касаться видимого. От тела чисто декоративного, неподвижного, заключенного в панцирь, к телу гибкому, подвижному, протоплазматическому, и этот мгновенный переход возможен для Эйзенштейна только с помощью глазного атлетизма, ибо лишь взгляд может осуществить пролом панцирной защиты и привести в драматическое действие застывших персонажей, отрезвить и самого Эйзенштейна-режиссера, который слишком часто бывает зачарован красотой неподвижного скульптурного мира вещей и поз. Было бы заманчиво, двигаясь от сцены к сцене, от одной фотограммы к другой, накапливать снимки этих мгновенных пространств-взглядов, приводящих в движение всю систему фильмических образов.

[21] Эйзенштейн С. Указ соч., т.4, с.329.

Леонид Ярмольник

Штампы

Узнав, что Леонид Ярмольник написал книгу о секретах актерского мастерства, мы обратились к нему с предложением опубликовать ее фрагменты в «Искусстве кино» — в том номере, который и посвящен профессии актера. Но выяснилось, что практически готовый к набору текст этой книги утерян в одной из отечественных типографий и в достаточно короткий срок восстановить его в первозданном виде не представляется возможным.

В домашнем архиве автора сохранилось лишь несколько разрозненных страниц текста — действительно фрагменты, которые мы и предлагаем вниманию читателей.

Леонид Ярмольник. Штампы

У слова «штамп» плохая история, оно давно стало нарицательным. Я считаю это атавизмом и ханжеством. На самом деле штамп — точное и емкое понятие — самое дорогое и самое большое достижение из тех, что есть в актерской профессии.

Я убежден, что самый хороший актер — это тот, кто владеет максимально большим количеством штампов и умело ими пользуется. Когда актер-профессионал не умеет достать с «полочки» какое-то точное проявление характера — то, что я и называю штампом, то есть реакцией на предложенные обстоятельства, — тогда он не профессионален, тогда это самодеятельность. (Собственно непрофес-сиональных актеров я очень ценю, но их работа строится по совершенно иным принципам — чаще всего они играют самих себя.)

...Актерская профессия испокон веку самая загадочная...

Многим, и мне в том числе, кажется, что великие актеры всегда действуют на сцене или на съемочной площадке по первопрочтению: настолько это тонко организованные люди, что когда есть выразительная роль, им остается сыграть свои первые ощущения, ею вызванные. Но на самом деле, когда актер соприкасается с интересным материалом, который его трогает, тогда включаются и начинают работать некие профессиональные системы, реагирующие на заданную драматургическую ситуацию. То есть актер воспринимает материал не просто как конкретный впечатлительный человек, но как человек, владеющий неким набором выразительных приемов. Выражение «эмоций» и «переживаний» возможно только через штамп. Конечно, штамп или комплекс штампов могут меняться — режиссером или самим актером, — но все равно это будет штамп, только переработанный и доведенный до совершенства.

...Одним из самых гениальных «штамповщиков», которых я знаю, был Николай Гриценко. Лучшего актера я вообще не видел и не знаю. Когда я учился в Щукинском училище, я часами просиживал на репетициях в Театре имени Вахтангова и помню, как в какой-то пьесе, где и играть-то, собственно, нечего, Гриценко восемь, десять, пятнадцать раз выходил — без грима! — из-за кулис в одной и той же сцене, и я, сидевший в одном из первых рядов партера, восемь, десять, пятнадцать раз его не узнавал. Что это? Штамп? Дар Божий? Какие у него сигнальные системы включались? Он просто менял или походку, или поворот головы, или выражение лица, глаз. Я уж не говорю о том, что он мог выйти на сцену с бумажкой и просто ходить, просто произносить текст. И лишь внимательный взгляд замечал, как виртуозно он тасует некие закрепленные многолетним опытом актерские приспособления. Это было блистательное жонглирование штампами, и больше всего я жалел, что в зале было немного людей и мало кто видел тот замечательный бенефис.

Можно вспомнить покойного Евгения Александровича Евстигнеева. Он был просто «монстром» штампа. И если бы меня спросили, почему я обожаю этого великого артиста, я ответил бы: именно потому, что он в любое время дня и ночи, в любом состоянии абсолютно точно знал, как сыграть. Конечно, я не хотел бы быть категоричным. Как любому актеру, ему было хорошо знакомо то, что называют творческими мучениями. Но в тех обстоятельствах, в которых существовал его персонаж, он всегда мог моментально подобрать свой, евстигнеевский, штамп — ту актерскую реакцию, которая в данный момент оказывалась единственно необходимой и наиболее выразительной. Техникой манипулирования штампами он владел в высшей степени профессионально. Он фантастично играл любой материал. Вспомните его профессора Плейшнера в «Семнадцати мгновениях весны» — один проход по улице чего стоит! Он просто идет и просто смотрит по сторонам. Как это «просто» сыграть? Как этому научиться можно? Значит, когда-то он так ходил, когда-то так себя чувствовал в своей жизни. А суть нашей профессии заключается в том, чтобы, запомнив свои собственные состояния и то, как они проявляются, повторить их в контексте той или иной роли, того или иного эпизода. Это и есть штамп — некое закрепленное состояние. Кстати, подобную походку Евстигнеев отчасти повторил в своем персонаже в «Стариках-разбойниках» Э.Рязанова, и там она тоже была уместна, тоже передавала характер человека, мало приспособленного к реальной жизни, идеалиста не от мира сего.

Фото И.Гневашева

...Ну что, что всю жизнь играл Чарли Чаплин? Всегда одно и то же. Только самое

малое, только «чуть-чуть» отличало одну реакцию от другой. Здесь рассмеялся, заплакал, упал — там улыбнулся и упал. И все. А из этих комбинаций, из этих по-разному варьируемых штампов складывалась целая жизнь человеческая, цельный образ. Ведь наша жизнь состоит из таких вот нюансов, из таких вот «чуть-чуть».

Или Бастер Китон... Или Гарольд Ллойд... В комедии вообще никого не было лучше после Чаплина, Ллойда и Китона. Потому что они довели до совершенства свои счастливо найденные образы. Или маски. Или штампы, которые и составляют основу основ образа-маски.

Луи де Фюнес был одинаков во всех комедиях. Он и использовал-то полтора-два штампа, а ты всю жизнь можешь смотреть на него и умирать от смеха. Почему? Да потому, что он понял, что этими двумя штампами владеет идеально, а любые другие даются ему хуже или не даются вовсе.

...Вот говорят «импровизация». Но что это такое? Абсолютно голой импровизации — ни на чем не основанного актерского действия — быть не может. (Вообще импровизацию замечают — особенно в театре — лишь партнеры или режиссер, или совсем уж заядлые театралы: просто потому, что актер вдруг стал вести себя на сцене иначе, чем вчера или позавчера.) В принципе в малый период времени человек не может кардинально измениться. Он может незначительно изменить характер своих проявлений в зависимости от настроения. Импровизация — это лишь видоизменение штампа в пространстве и времени: все равно человек делает то, что он умеет, чем владеет как профессионал. Ни один уважающий себя актер не позволит себе взяться за то, чего он не умеет. Он берется делать то, что может сделать. То есть то, что для него привычно. Разумеется, хороший актер должен осваивать как можно больше штампов, тренировать свой актерский аппарат. Импровизация — это удачное отступление от правил, но отступление обманчивое, кажущееся. И всегда непременно то, что актер не сегодня, так вчера, не вчера, так год назад испытал сам, на «собственной шкуре», и что проявилось в его поведении в житейской ли, в сценической ли ситуации, точнее, что оформилось как внешнее проявление состояния и что хороший актер просто обязан запомнить.

Я очень хорошо помню, как тот же Е.Евстигнеев играл Сатина. Все, что он делал, было так называемой импровизацией. Но это была ужасно строгая импровизация — он хорошо знал или чувствовал границы, которые нельзя переступить, не нарушив органики действия и характера (в авиации это называют коридором — не моги ни туда, ни сюда, только в границах коридора, иначе авария).

Один из моих учителей, один из самых великих учителей Щукинского училища, — Владимир Георгиевич Шлезингер, невероятно ироничный, потрясающего чувства юмора человек, страшно любил импровизацию и учил всех студентов импровизировать в роли. Но первой его заповедью было: самая хорошая импровизация — это отрепетированная импровизация. То есть если ты так точно придумал и закрепил варианты поведения в роли, что смог убедить зрителя в том, что он наблюдает импровизацию, — тогда ты суперпрофессионал.

...Не буду грешить и говорить, что я — актер несчастной судьбы и не востребован режиссерами. Я снялся во многих фильмах. Но совершенно искренне и честно я сказал бы, что меня всегда использовали «по касательной», что ли, то есть не так, как я был бы наиболее полезен и интересен.

Но могу признаться, что никогда — даже если потом меня поздравляли и говорили: «Леня, как здорово ты сымпровизировал!» — никогда я не импровизировал. Я придумывал себе схему роли, и, помноженная на мое человеческое состояние, эта схема казалась импровизацией.

...Если провести аналогию между актерской профессией и языком, то актерское мастерство — или степень профессионального умения, или степень свободного владения штампами — это словарный запас актера. Этот запас определяет то, что мы называем талантом. Как есть люди, плохо владеющие не то что иностранным — родным языком, а то и не выговаривающие добрую половину звуков, и есть златоусты и полиглоты, — так есть и актеры, обходящиеся примитивным, но в каком-то смысле достаточным набором фраз-штампов, и актеры, в совершенстве владеющие всеми оборотами профессиональной речи. И хотя на самом деле актерских штампов, наверное, не так много (я думаю, 25—30), возможен миллион оттенков, нюансов, интонаций их использования. Как разные состояния — радость, горе, беда, боль, счастье, любовь... — любой человек переживает их по-своему. И разные актеры изобразят их по-разному, в зависимости от своего ощущения (и настроения) в данный момент. У нас в училище проводили эксперименты — ими руководил отец Жени Симоновой, ученый-психолог — подключали актеров к каким-то датчикам, которые фиксировали твою реакцию на поставленную задачу. «Ты ненавидишь», «ты любишь», «ты боишься», «ты трепещешь»... — довольно емкие понятия. И были очень

интересные результаты. Кто-то включался мгновенно — и датчики это тут же фиксировали: менялось сердцебиение, сбивались пульс, дыхание, даже температура тела менялась. А у кого-то была лишь внешняя, впрочем, выразительная реакция — в пластике, мимике. Когда говорили «спасибо» и аппаратура отключалась... если ты профессионал — ты выходил из «состояния» спокойно, а если полчаса не можешь прийти в себя — тогда — в этом я уверен — ты не вполне профессионален. Потому что плохо владеешь собой и, стало быть, своими актерскими реакциями.

Убежден, что лучшие актеры — это те, которые могут мгновенно переходить из состояния в состояние. Вот только что актер работал так, что у всех слеза до сих пор течет, а тут же — ушел за кулисы или камеру выключили — «нормальный» человек. Вот это — высший пилотаж. Гриценко был таким, Евстигнеев... Табаков такой, Ульянов... А мой учитель Владимир Абрамович Этуш — замечательный, даже великий актер, но он актер одной краски. Впрочем, у всех комедийных актеров один штрих, мы на это как бы обречены. Но это-то и должны использовать режиссеры.

...Можно возразить: штампы — дело техники, а «состояние» — нечто из области психологии, психики. Объясню, как я это понимаю. Допустим, мне нужно сыграть смерть близкого человека. В принципе я могу сыграть это без подготовки, на дешевых штампах, на знаках — и тогда это будет либо пародийно, либо просто плохо. Но если привнести кровь, пот, мозги, то, безусловно, мне нужно настроиться, я должен «взять» состояние, не просто повторить знакомый мне штамп — впрыгнуть в него, потеребить себя, чтобы мой организм мог правильно соотноситься с поставленной задачей. Конечно, при этом знак знаком, штамп — штампом, но очень важно наполнить его человеческой жизнью. Разумеется, придумав сам или получив в распоряжение чужую (режиссерскую) схему, ты должен примерить ее на себя, и тогда она начнет наполняться тем, что и отличает тебя от других актеров.

...Всех нас учат одному и тому же. В Щукинском училище, в Щепкинском, в ГИТИСе, во ВГИКе... В любом учебном заведении в масштабах всего мира актеров учат в принципе одинаково. В идеале актеру просто помогают создать свою схему. Свою. А дальше — насколько ты сумеешь ее отшлифовать и реализовать, насколько ты умеешь или не умеешь чувствовать — настолько ты и хороший артист.

...Но канонов в этой профессии нет. Хотя о них и много говорят. Есть классические труды Станиславского. Я люблю их читать, но читаю как сборник профессиональных анекдотов. Для человека вне актерской профессии они могут быть чрезвычайно интересны. Но стать актером, прочитав Станиславского, невозможно. Потому что он написал какой-то... учебник математики. Вроде вот этому научишься, вот тому научишься, все соединишь и — актер.

Про штампы, точнее, про технику владения штампами тоже можно сказать: вот это испытал, запомнил, отработал, повторил и потом варьируешь. Но дело в том, что штамп — это твой собственный опыт. То, что ты сам или с чьей-то помощью изобрел и освоил. Вот если сказать, чему научил меня мой удивительный учитель Юрий Васильевич Катин-Ярцев... Да ничему. Абсолютно. В том смысле, что он не учил меня, как надо играть, как вести себя в ролях. Нет. Он просто сделал из меня человека. Я по-своему увидел Москву, я по-своему увидел профессию, я по-своему отношусь к людям. По-своему! Этому он меня научил. Он помог мне раскрыть меня самого. Он оставил мне меня, а не сделал из меня еще одного Ланового, еще одного Волынцева, еще одного Шалевича...

Вот был великий артист Евгений Павлович Леонов. Его никогда ни с кем ни при каких обстоятельствах в жизни не спутаешь. Или есть артист Ульянов... Есть артист Табаков... Они занимаются одним и тем же делом. Но самое главное в этом деле — быть похожим на самого себя. Тогда ты не будешь похож ни на кого другого. Все очень просто!

Литературная запись Л.К.

Фото И.Гневашева

Борис Львов-Анохин

Евгений Леонов – мой великий Креон

Леонов как актерская личность был настолько противоречив и, как ни странно, при его простодушии настолько сложен, что не знаешь, с какого конца подобраться, чтобы как-то эту индивидуальность для себя охарактеризовать. И эмоции, режиссерские и даже зрительские, он у меня вызывал самые различные — от восхищения, естественной благодарности человеку за обаяние, за правду, за то, что смеешься, — до злости и раздражения иногда.

«Дни Турбиных». Евгений Леонов — Лариосик

Сценический дар Леонова был природен, естествен, он не был выработан, не был придуман. (Есть актеры придуманные, которые вырабатывают свою индивидуальность, мастерство, даже свою органичность.)

Вспоминаю легенды о великих комедийных актерах, скажем, о Варламове, который мог выйти, сесть у суфлерской будки, улыбнуться в зрительный зал, и все были счастливы и покатывались со смеху — неизвестно почему: даже книжка о нем называлась «Царь русского смеха». Этот человек был просто неотразим, и он сам не понимал, и никто не понимал — почему, но факт оставался фактом.

Мне кажется, что в Леонове была эта Богом данная неотразимость, и прежде всего неотразимость комедийная, от этого никуда не денешься. Он был наделен даром абсолютной органики, он мог делать на сцене все что угодно, и это всегда казалось естественным и почему-то неуловимо смешным. Бывало, улыбнется, задумается, почешется, повернется, чихнет — и все это было смешно.

Когда я пришел в Московский драматический театр имени К.С.Станиславского, мне сразу же пришлось включиться в репетиции пьесы Л.Зорина «Палуба», которую ставил молодой режиссер М.Карклялис. Леонов репетировал там совсем небольшую, эпизодическую роль. «Репетировал» — не совсем точное слово в данном случае. Вместе со своим напарником-дружком-попутчиком Л.Сатановским он слонялся по сцене-палубе, бормотал, бурчал какие-то реплики, на кого-то смотрел, кого-то приглашал с собой, кому-то подмигивал, в какие-то минуты деликатно «смывался»...

По-моему, я не делал ему никаких замечаний, потому что в том, как он «слонялся», мыкался по сцене, было все — нескончаемая маета речного путешествия, вынужденность и приятность дорожного безделья, и сон «невпроворот», и частые трапезы — яйца крутые, рыба копченая, пиво... — все это возникало в воображении с возникновением его круглой фигуры и круглого лица, которое, как казалось, он еще не успел ополоснуть после долгого, тяжелого сна. И пол, казалось, покачивался у него под ногами, потому что стоял он на палубе, и река текла за бортом, и на эту прохладную палубу приносил он духоту своей маленькой каюты в виде нескольких капель пота на лбу. И ноги его были не совсем уж тверды, ибо частые посещения корабельного ресторана не могли не сказаться на самочувствии его несомненно закаленного организма. Одним словом, он не репетировал, не играл, он «плыл», бродил, засунув руки в карманы, колесил между каютой, палубой, рестораном, гальюном. Можно было оставить его одного на сцене, оставить только одни его почти

Статья будет напечатана также в книге о Е.П.Леонове, которая готовится в издательстве «Искусство».

безмолвные проходы, и возникла бы нужная атмосфера. Он не просто жил, как принято говорить об актерах, он существовал, как растение в цветочном горшке, как рыба в садке, именно существовал, ибо путешествие на пароходе было как бы перерывом в его обыденной трудовой жизни, вынужденная, может быть, и блаженная остановка, командировочная праздность, когда можно ничего не делать, а совесть при этом чиста, как стеклышко. И ясно было, глядя на этого человека, что существовал он не на белоснежном заграничном лайнере, а именно на плохоньком российском суденышке с весьма относительным комфортом и с полным отсутствием каких-либо развлечений. Так что прелестная легкая сонная одурь леоновского персонажа была абсолютно оправданна и убедительна.

На сцене была изобретательно построена палуба, но думается, что можно было бы обойтись и без нее, что Леонов мог служить не только персонажем, но и декорацией, прекрасно обозначавшей место, время и атмосферу действия.

Какие уж тут замечания! Я просто радостно смеялся при каждом его появлении, вот и все! Причем смеялся не потому, что он делал что-то особенно смешное, а просто потому, что все это было так достоверно, так похоже и узнаваемо! Смеялся от неотразимой правды его поведения, походки, взгляда, негромких слов.

У Леонова было два редчайших дара — умение заставить себе верить, верить всему, что ему доводилось придумывать и вытворять на сцене, и второй дар — заставлять улыбаться и смеяться при одном своем появлении. Абсолютно натуральный комизм, какое-то теплое благодушие, лукавое детское простодушие Леонова моментально просветляли темноту зрительного зала, согревали самые черствые сердца, оживляли самые хмурые души.

У него и внешность была большого ребенка — складочки на шее и на руках, пухлые щеки, пухлые губы и малое количество волос, напоминавших пушок на невинном темечке дитяти. А ведь ребенок всегда смешной, что бы он ни делал — все смеются!

Казалось, в Леонове оживала легенда о великих русских комиках-буффах — Живокини, Варламове. Об их ясном, безмятежном, лучезарном искусстве. У Леонова не было такой эпической толщины, как у Варламова, Медведева или Давыдова — время было другое и продукты тоже. Но посмотрите на более ранние портреты Варламова и Давыдова, когда они были еще пухлыми, а не толстыми, и вы найдете в них явное сходство с Леоновым — та же природа, фактура, то же национальное обаяние.

Но есть огромное отличие, почти трагический парадокс, который заключал в себе Леонов.

Его очень любил Яншин, он передал ему свою любимую роль — Лариосика в «Днях Турбиных». Яншин свирепо преследовал своего ученика за малейшие пережимы и приучил к комизму тончайшему, воздушному, лиричному. Не только Лариосика, но даже сатирическую роль самодеятельного композитора в «Энциклопедистах» Зорина он играл нежно, пастельно. В его изображении плут и ханжа, делающий карьеру на своей псевдонародности, «почвенности», выглядел этаким играющим на свирели, слегка располневшим Лелем с веночком из васильков на сильно поредевших кудрях. Наглость представала в обличии розовеющей от смущения робости, всегда под рукой были обезоруживающая приветливость, приторная доброжелательность, словно туесок с патокой и обрывочек белоснежной овечьей шкурки, стыдливо прикрывающей бесстыжие мохнатые волчьи чресла. Приспособления, находки Леонова в этой роли при всей их буффонности были чрезвычайно изящны, бисерны, ловки — он словно в бирюльки играл, то и дело вытаскивая из неистощимого запасника искусно выточенные «коленца».

Обладая таким счастливым комедийным даром, он мог бы жить в искусстве, не очень тратя себя, радуя людей и греясь в лучах их естественной благодарности.

Я невольно боялся в нем этой всесокрушающей комической магии: видя очевидность дара Леонова, я тем не менее часто злился, потому что этот дар мог приносить очень большие художественные радости — и, наоборот, этот же дар мог, к сожалению, примирять зрителя с пошлостью фильма, спектакля или текста, режиссерской задачи, а это уже было неприятно и больно. Сам Леонов никогда, ни на секунду не был пошлым, но, случалось, попадал в обстоятельства пошлости и жил в них «возмутительно» органично — вот это меня иногда злило, возможно, поэтому и наши отношения сначала строились сложно.

Я считал, что Леонову нужны новые, трудные, высокие задачи. И он ко мне относился несколько настороженно, чувствовал какие-то к себе претензии. Помог тот

парадокс, о котором я упомянул выше. Леонов, несмотря на свое варламовское — олимпийское — добродушие, был актером нервным, что, может быть, и отличало его от комиков прошлого столетия. От них у него была прелесть фактуры, заразительность, но это уже сочеталось с большой сложностью, болью.

Патриархальная традиция крупного, спокойного и ясного русского комизма, традиция, восходящая, вероятно, к Щепкину и воплощающая то амплуа, которое величалось в русском театре «первый комический актер», парадоксально сочеталась в нем с мятущимся духом измученного, гневного, издерганного жизнью современного артиста, с нервной природой умного, глубоко ранимого, горько размышляющего о жизни современного человека.

У него была фактура, располагающая к покою, к созерцательной позиции, к благословенной лени, а он был великий труженик, работал сверх меры и во многих своих ролях

«Палуба». Евгений Леонов — Куманьков

терзал, сжигал себя не меньше, чем фактурно совсем иные (если не противоположные) Даль, Миронов, Высоцкий. Это были люди, сжигающие себя на костре искусства. Леонов прожил дольше их, но и его смерть была преждевременной.

Работал он с потрясающей яростью, самоотдачей. Иногда я просил его поберечь себя, угомониться, чтобы кровь так не хлестала. В гневной сцене с Антигоной он так страшно багровел, что я выскакивал из зала — это было какое-то невозможное самосожжение. Лиза Никищихина уверяет, что первые вызовы «скорой помощи» к Леонову начались на прогонах «Антигоны». Они репетировали по двадцать часов, Евгений Павлович работал так, что, казалось, у него рвется сердце.

Он вообще не щадил своего сердца. И другим не советовал беречься. Считал, что это непременное условие профессии. Ведь водолаз не должен остерегаться воды, пожарник — огня, строитель — высоты, летчик — полета.

Он учил Елену Шанину: «Делайте что хотите, предлагайте любую форму, стойте на голове, но если вы не рвете сердца, то вы не актер». Он и рвал его почти в каждой роли. Я говорил, как тонко, воздушно, «пасторально» играл он Куманькова. Просто легкий воздушный шарик, готовый взлететь в голубое небо.

А в роли Пичема («Трехгрошовая опера») он был свинцово-тяжелым, мрачным, весь наливался ненавистью к миру, ко всему роду человеческому. Наверное, это было не так, но мне казалось, что от черной ярости у него надувались жилы на висках и на лбу.

И в ясном своем Лариосике он волновался, смущался, трепетал так, что только крайняя молодость этого героя спасала от тревог за его сердце.

Когда я начал ставить в Театре имени Станиславского «Антигону», от распределения ролей ахнула вся Москва, и в театре оно вызвало целую бурю. Меня называли сумасшедшим. Но я стоял на своем: Креон — Леонов, Антигона — Никищихина.

Почему у меня была абсолютная уверенность, что Леонов может и должен играть Креона? Может быть, потому, что я пьесу эту, которая сильно меня интересовала, ставил в невольной полемике со спектаклем французского театра, который был строг, культурен, весь выдержан во французской риторической традиции, но, как мне показалось, холоден и далек от сегодняшних волнений и проблем. Мне представилось, что все это может быть переведено на язык жизненный и даже житейский, и неважно, что действие происходит во дворце, — такая ситуация может быть в любой, самой заурядной квартире.

Поэтому в этой концепции мне понадобился, с одной стороны, Леонов, а с другой — Никищихина. Для меня было непреложно, что они должны играть эти роли, потому что зерном образа Креона, существом его жизненной сферы, а не риторическим тезисом было ощущение, что это житейская мудрость спорит с нетерпимостью и пылкостью юности,

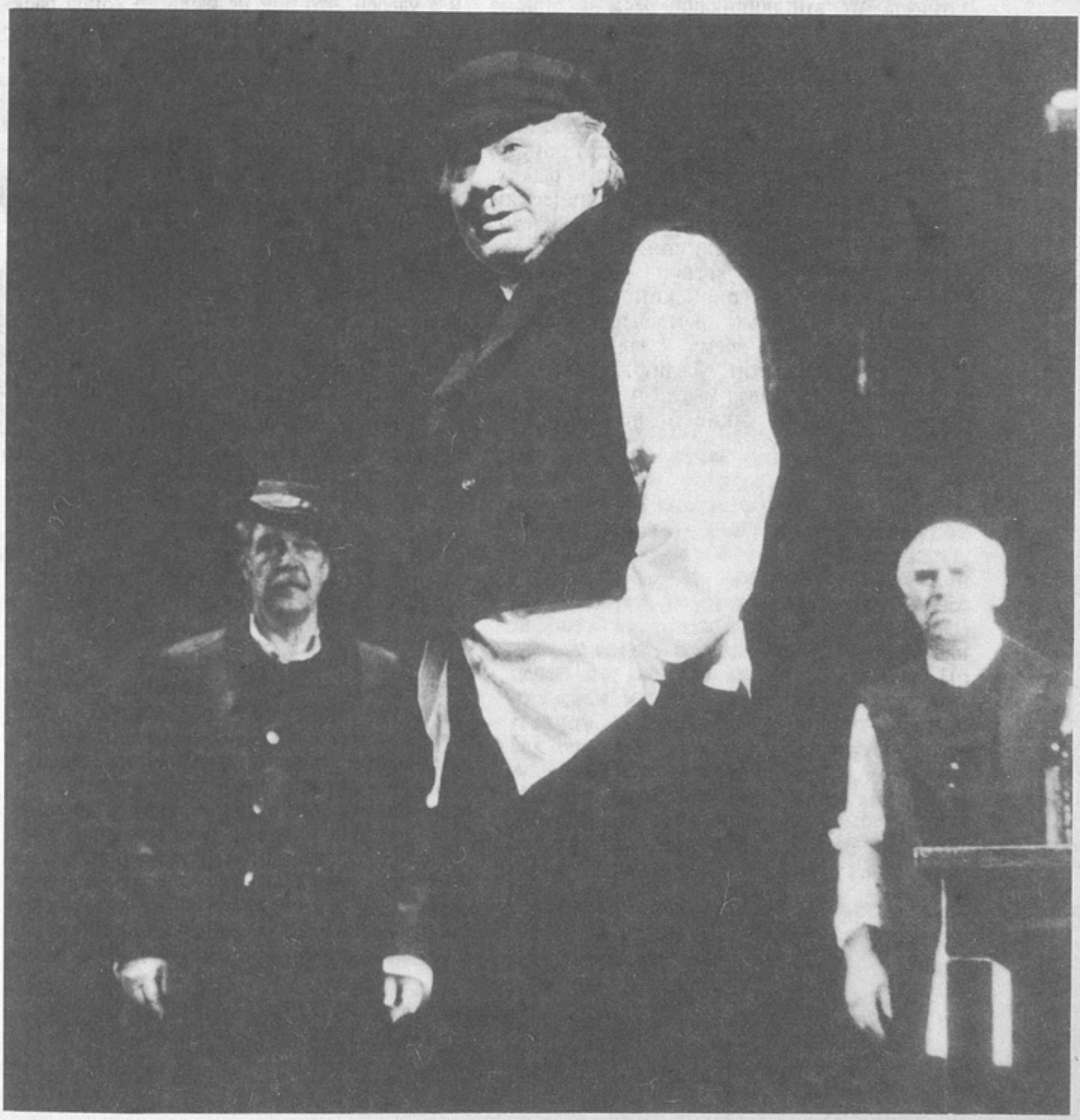
которая, как всегда, эту мудрость категорически и яростно отвергает. Поэтому не риторика, не злодейство, не царственность Креона нужны были мне, а именно его житейская неопровержимость, опыт и оснащенность. Именно то, что называется житейской мудростью, и должен был сыграть Леонов с горьким и убедительным юмором и даже добротой и теплотой, с тем, что этот человек манит к какому-то житейскому уюту, прочности, защищенности и даже к большему — к счастью, к радостям человеческим.

В спектакле в сущности решался спор юношеского максимализма и житейского здравого смысла. Креон — Леонов призывал жить разумно, соблазняя Антигону житейски очень смачно, вкусно.

Уже через сравнительно небольшое количество репетиций, строившихся вокруг этюдов, Леонов прекрасно играл всю действенную линию роли. В этих этюдах, импровизациях был и сюжет пьесы, и ее внутренний смысл, и ее юмор, драматизм, усталость этого человека, его замученность, ярость, и одиночество, и хитрость — роль рождалась.

Но на этом этапе Леонов еще боялся текста Ануя, его красноречия, риторических периодов, патетических взлетов. Он даже говорил Никищихиной: «Не называй меня Креоном, это мне пока мешает. Пусть я буду «дядя Петя», а ты просто — Лизка».

Но, наконец, неизбежно наступило время освоения очень сложного текста Ануя. Я стал «издеваться» над актерами: «Это Ануй не



«Поминальная молитва». Евгений Леонов — Тевье-молочник

театра «Одеон» или «Комеди Франсэз», а родных Тетюшей».

У Креона огромные монологи, да и один диалог его с Антигоной идет минут сорок, а эта технология в нашем театре вообще потеряна, мы разучились говорить. Леонову было трудно, началась борьба с его «косноязычием», отсутствием речевой кантилены, с неумением произнести великолепный, но длинный и сложный монолог. Логика, непрерывность мысли, дыхание... Леонов не привык к таким монологам, долго бился, но потом мастерски освоил эту технику владения цельностью, протяженностью мысли интеллектуальной драмы.

Сначала говорил: «Я же привык играть дурачков, придурков, изъясняться междометиями, мне эти длиннющие речи никогда не одолеть». Но одолел опять-таки путем упорной работы. Он произносил огромные куски текста на единой мысли, не упуская ни одного ее нюанса. Леонов проделал в этой роли (новой для него в смысле напряженного драматизма и трагических звучаний) помимо внутренней и огромную техническую работу, овладел далеким для себя сценическим стилем, ничего не потеряв из своей простоты, органики, импровизационности. И это соединение мудрой логики, философского красноречия с леоновской задушевной непосредственностью производило огромное впечатление. Все время казалось, что он заговорит, заворожит, убедит Антигону. Он безупречно передавал мысли Ануя и в то же время вызывал какие-то неожиданные, современные ассоциации. Так, многие находили, что он чем-то напоминал Хрущева, хотя мы об этом никогда не думали в процессе работы.

Леонов сумел показать, как страшен, сокрушителен может быть Здравый Смысл, когда он гневается, и как он безнадежно трагичен, когда убеждается в своем бессилии.

Роль Креона — великое создание Леонова. Он заявил о себе как о трагическом артисте. Я помню, как Г.Н.Бояджиев пришел за кулисы после спектакля и твердил: «Он все может играть, и Лира, и Льва Толстого, и Сократа!»

Эта способность овладеть новой для себя технологией, что совсем не просто, убедила меня в очень больших возможностях Леонова, и я уверен, что они не были до конца раскрыты, хотя как будто бы он сыграл и драматические роли и трагикомические.

Мне очень хотелось сделать с ним Лира, не говоря уж о Фальстафе. К сожалению, обстоятельства распорядились по-другому, и мы уже ничего вместе не делали. Но в моей душе живет чувство гордости оттого, что мне первому удалось раскрыть новые, неожиданные возможности Леонова. Ванюшин, Иванов, Тевье-молочник были уже потом...

Театральные роли актера исчезают почти бесследно. Из «Антигоны» телевидение записало только одну сцену. Вот почему я говорил здесь о Леонове прежде всего как о театральном актере. Его кинороли можно посмотреть и сейчас, когда его уже с нами нет.

Татьяна Чередниченко

Политические имиджи и смеховая культура

Английское «имидж» (буквально — образ) вошло в международный лексикон благодаря журналистам, пишущим об эстраде, в 60-х, когда поп-музыка особенно плотно срослась с шоу. Собственно, с самого начала XX века она существовала в условиях шоу. Однако генетические следы городского романса и романтической Lied (песни) прошлого столетия, в которых основная смысловая нагрузка падала не на исполнительскую подачу (и на ее зрелищные моменты), а на мелодию и слова, все же сохранялись. Голливудский мюзикл подготовил изменение типа эстрадной песни. Рок, с его синонимией музыкальной моды и «стиля жизни», довершил дело. В шлягерной продукции слова и мелодия потеснились, пропустив вперед облик и поведение исполнителя. Интерпретатор художественного образа (впрочем, в отношении шлягера лучше говорить о типовом образчике, то есть о профанированном — благодаря современной тиражируемости — аналоге того, что в фольклоре является импровизацией на инвариантный канонический образец) сам стал «образом». Но не идеальным (как образ Гамлета, не сводимый к исполняющему роль актеру), а натуральным (условный имидж Майкла Джексона неотличим от эмпирического Майкла Джексона, поскольку сформирован непосредственными вмешательствами в естество, в частности, пластическими операциями). *Имидж — это стилистическое препарирование реальной человеческой фактуры.*

К концу 70-х заговорили об имиджах телеведущих, политиков, журналистов — всех, кто по роду занятий часто являлся на публике и притом в амплуа, близком к амплуа затейника. Типична телекартинка оратора, который отнюдь не перегружает зрителей ответственными ходами мысли, а как бы всего лишь структурирует свободное время аудитории, чередуя изложение общепринятых трюизмов с характерными жестами (в такие речи никто всерьез не вслушивается, больше обращая внимание на улыбку или галстук говорящего).

Явление имиджа, однако, старше и своего обозначения, и самой культуры, которой оно кажется столь синхронным, — культуры сенсационно самоочевидных шоу, теленовостей, политической и экономической рекламы. Истоки его — в глубокой архаике, профильтрованной позднейшей городской цивилизацией. Иезуитский миссионер Санчес Лабрадор описывал, с каким самозабвением древние кадувео (Южная Америка) посвящали целые дни раскрашиванию лица и тела. По их словам, кто не раскрашен, просто «глуп»[1]. В самом деле, наносные узоры и татуировки, как поясняют этнологи, «завершали» натуральный человеческий облик в изобразительный символ племенной мудрости. Они заостряли естественную симметрию черт в условно геометрическую форму, которая означала социальную иерархию или косми-

[1] См.: Леви-Стросс К. Структурная антропология. М., 1983, с. 229.

ческую гармонию. Индейцы «доводили» структуру лиц до структуры мифов, превращаясь тем самым в живых мифологических героев.

Почти то же можно сказать о масках — театральных в классической Греции или Китае, погребальных в Древнем Египте. В отличие от татуировок и раскрасок, маски не сращены с кожей. Они — съемные символические лица, не подверженные естественному телесному увяданию. Они обращают лицо, которое сразу и обобщенным образом маркируют (очерчивают на фоне тела в целом) и скрывают, — к вечности. В условиях же христианской культуры, в которой вечность стала делом личного спасения, типовая маска уже не могла причащать к идеальному существованию. И она переселилась из высоких мистерий в низовой смеховой антимир — стала личиной клоуна. При этом она отчасти вновь отождествилась — в виде карминных румян и сажи вокруг глаз — с бренной кожей.

Рисунок Тенгиза Мирзошвили

Клоунская личина и есть ближайшая праформа современных имиджей. Не по виду, разумеется, но по символическому типу. Клоун как бы гипертрофирует естественную фактуру: нос возводится в квадрат и в куб посредством специальных нашлепок; щеки «вопиют» красными пятнами; глаза жирно обрисовываются — они словно шире открыты, чем глаза обычного человека; голос переводится в регистр визгливого выкрика, чтобы его не просто слышали, но чтобы он «резал уши»; ступни увеличиваются громадными штиблетами; кисти рук удлиняются за счет слишком коротких рукавов, и т.п. Клоун — икона телесности[2]. И как в иконе существует фон, на котором виднее лик, — золотое сияние оклада, — так и клоунский автошарж проступает на нейтральном «заднике» — выбеленной коже. Благодаря ему выпяченные (гиперболической величиной или интенсивностью раскраски) детали теряют связь между собой. Клоун — это «лик с дырками», хохочущий образ нецелостности, кривляющаяся антитеза гармонии мира, иначе говоря — гротескное тело, символизирующее веселый (поскольку невзаправдашний, игровой) хаос[3].

Клоун как гротеск, как собрание торчащих и кричащих деталей, между которыми — «пустоты» (они облегчают концентрацию восприятия на щеках или ступнях, ведь ожидать от развлекающихся зрителей внимания к целостному и дифференцированному облику нельзя, поскольку это уже духовная работа, далекая от развлечения), оказывается самым заметным персонажем на цирковой арене. Это соответствует его роли «коверного» — артиста, появляющегося на публике постоянно и обязанного выдержать конкуренцию с исполнителями пестрых разовых номеров. Ту же роль берут на себя фигуранты массовых коммуникаций XX века. И сталкиваются они с той же необходимостью бросаться в глаза больше, чем конкуренты по публичному представлению. Поэтому их имиджи типологически наследуют клоунской стилистике.

Тем более что клоунский гротеск не только оправдание права все время пребывать на виду. Гротеск клоуна семиотичен. Утрировка определенных черт естественной внешности символически реализует различные культурно-иллегальные мечты. О суперносе и суперглазах я даже не буду говорить: кто не считывает этого сексуального шифра (или не осознает, что считывает), может обратиться к вполне ныне доступным трудам Фрейда или Фромма. Что же касается суперрумянца и суперрта — тут перед нами как бы более невинные (связанные всего лишь с молодостью и сытостью) знаки избытка жизненных сил и агрессивности, соответствующие экспан-

---

[2] К слову, в понятие иконописного лика входили, помимо лица, ступни ног и кисти рук. Что в клоунаде именно эти телесные фрагменты карикатурно подчеркиваются, не случайно. Симметрия храмово-высокого и балаганно-низкого — норма средневековой культуры. Ее крушение в Новое время выразилось сперва в том, что иконописный стандарт «лика» оставался актуальным лишь в травестированной форме клоунады, чтобы уже из этого «вывернутого» смехового состояния вернуться на «высоты» культуры и определять личины-имиджи как бы сакральных персонажей — харизматических лидеров, например.

[3] О гротескном теле и эстетике хаоса см.: Н е и з в е с т н ы й Э. Обратим взор на себя. — «Человек», 1990, № 3, с. 152.

сионистской программе любого живого вида. Вообще же гипертрофии клоунского облика означают любезное всем, кто погружен в нормированную рутину (а погружены в нее более или менее все), «выламывание из рамок», раскрепощение, свободу. Клоунское поведение (виртуозно «ошибочное» оперирование предметами, ловкое попадание впросак) выражает ни много ни мало «протест» (забудем сейчас о тупо назойливой в XX веке политической ангажированности этого слова) против регламентов, попирающих естество, если даже не суверенность личности.

Техника манипулирования сознанием, отточенная в массовых коммуникациях XX века, не могла пройти мимо константных болевых точек европейской цивилизации, точно нащупанных смеховой культурой. Любой успешный (обеспечивающий его носителю конкурентоспособность) имидж наследует клоунской знаковости. В нем непременно есть некие броские черты, как бы выпадающие из целостного облика и замещающие его собой (так, усохшая рука Сталина служит «канделябром» для его трубки, которая выросла в монументальный символ, а рябое лицо вождя — словно наскоро сделанная грунтовка, на которой история со всем возможным тщанием нарисовала знаменитые усы). И эти броские черты непременно символизируют некую естественную массовую мечту, часто не вполне или вовсе не осознаваемую. Так, упомянутая трубка — не только атрибут мужественности (и в этом смысле эффективное дополнение к усам), но еще и «огонь» (или по меньшей мере «дым», которого «нет без огня»), то есть нечто опасно разрушительное и вместе с тем согревающее, а тем самым относящееся и к амбивалентным константам из сферы чувственности, и к социальным раздражителям-компенсаторам вроде, скажем, агрессивной зависти.

Знаковость политических имиджей, однако, не сводится к константным мотивам, которые обыграны веками шутовства. Над последними надстраивается более конкретный семиотический слой, связанный как со спецификой проводимой политики, так и со своеобразием аудитории, во взаимодействии с которой лидер развертывает свою игру. Аудитория же делится на два сорта: «спокойную» и «неспокойную» — на структурированную, давно осевшую в стабильных социокультурных нишах, живущую в консервативной системе жестких конвенций и не желающую их изменения, и аморфную, «взмятенную» общественными потрясениями, утратившую традиционные нормы и потому жаждущую, чтобы ее вели к новому порядку. Имиджи политиков, действующих на «спокойной» публике, символизируют устойчивость жизненных правил (за счет подчеркнутой «антихаризматичности» — Кеннеди или Буш выглядят благополучными респектабельными обывателями, они «некультовы», лишены героически-силового пафоса, поскольку никуда никого не должны «вести»), слегка «примачивая» благообразную рутинность облика знаками эстрадно-цирковой свободы (как Рейган — своим актерским прошлым или Клинтон — игрой на саксофоне). Напротив, имиджи политиков, манипулирующих «неспокойными» массами, должны выражать мобилизующую «цель», к которой необходимо «идти». Поэтому они неблагообразны. Отклонение от стандартов приятной внешности выражает ситуацию кризиса, чрезвычайности, преодолимую лишь в порыве культового обожания вождя. В имиджах «неспокойных» политиков культивируется ущербность, и это отвечает древнему архетипу сакральной избранности (лишь Иван-дурак получает в жены Царевну-несравненную красу, лишь Золушка выходит замуж за принца). Со своей стороны, «неправильность», «некрасивость» облика — стандартный мотив клоунады. Вот почему имиджи тоталитарных вождей в XX веке так страшны и потешны одновременно.

Особо важна полу- или неосознанность мотивов, на которые нацелен имидж харизматического вождя. Имидж — вроде гриба, который не является целым организмом, а только плодовым телом мицелия, укрытого в почве — в темных глубинах коллективного бессознательного. Когда в нашумевшей телепередаче Сергея Курёхина и Сергея Шолохова доказывалось, что Ленин был на самом деле гриб, то в некотором смысле это не противоречило правде: Ленин был носителем успешного имиджа. Правда, и авторы «микологической» страницы лени-

Рисунок Тенгиза Мирзошвили. Оригиналы предоставлены издательством «Галарт» (бывш. «Советский худо.жник»)

8 Зак. 380.

нианы быстро сформировали собственные имиджи, — гриб гриба видит издалека.

Бессознательное воздействие имиджа не означает, что и создается он всегда бессознательно. По крайней мере в новейшие времена, когда технику имиджа заставила отрефлексировать трезвая прагматичность рекламной индустрии, это вряд ли так. С другой стороны, еще неизвестно, что эффективней. По крайней мере ясно, что гениальный имидж советского первовождя возник вполне стихийно, более того — задним числом, когда сам Ленин уже покоился в мавзолее. Вряд ли родоначальник «верных ленинцев» заботился о том, чтобы остаться в массовой памяти броской аббревиатурой из трех черт, подмеченных анонимным стихотворцем: «Это что за большевик? Он залез на броневик, он большую кепку носит, букву «р» не произносит». Черты эти символичны. Кепка — пролетарская корона на радикальном интеллигенте; картавость — аристократическое грассирование, которое словно выродилось в «демократический» речевой дефект от неэкономного произнесения слова «революция»; броневик — репрессивный амвон для проповеди всеобщего счастья. Каждый из знаков указывает на «связь времен»: культуры самодержавия — православия — народности и культуры «исторической миссии пролетариата». А кроме того, отвечает потребности маргиналов (центрального потока массовой публики в изобилующей самозванцами, расстригами, люмпенами и беженцами России XX века) в снижении высоких ценностей. Здесь и кроется «самое оно». Снижение высокого и возвышение низкого — главное в советских политических имиджах.

Формула ленинского имиджа включает три «низко-высокие» (то есть переводящие клоунаду в регистр серьезности и обратно) составляющие. Во-первых, клоуноподобный диссонанс внешности (интеллигентская бородка и усы под фабричной кепкой). Он подчеркивает не то духовное, не то витальное превосходство вождя. Ведь свидетельствовали же согбенность и язвы мученика о высоте его веры; а стилизованное уродство шутов — о гарантированности избыточных плотских радостей. Во-вторых, нарушение речи (отголосок визгливой декламации коверного): оно, с одной стороны, позволяет легко пародировать харизматического оратора, приближая его тем самым к тривиальному себе, а с другой стороны, встраивается в сакральную традицию «вещей невнятицы», носителями которой были юродивые. Не-адекватное же использование предмета (военная техника в качестве трибуны) выступает одновременно и как вырожденный символ чудотворства (в руках святого расцветает сухая палка; под ногами вождя броневик превращается в соборную кафедру), и как цирковой конфуз (предмет используется неадекватно).

В этих травестированно-сакральных параметрах складывали свои имиджи «верные ленинцы». Сталин: усы, акцент, трубка. Хрущев: лысина, «коммунизьм», «ооновская» туфля. Брежнев: брови, дикция, ордена... Правители, которые не делали речевых ошибок, не имели нелепых примет внешности, не запоминались манипулированием с каким-либо предметом (Маленков, Андропов, Черненко), и у власти держались недолго, как если бы срок пребывания наверху в самом деле определялся верностью «заветам Ильича» — выраженной автокарикатурностью.

В то же время составные ленинского имиджа переосмысливались: последователи, в соответствии с собственными декларациями, «творчески развивали» классическое наследие. Ленин держал речь, стоя на броневике и простирая руку параллельно его угрожающей пушке. Сталин держит «броневик», точнее, его «пушку» (трубку, стреляющую клубами дыма), в руке — «трибуна» и «речь» слились и обнаружили свою молчаливую суть — «угрозу». Хрущев заменяет огнедышащий предмет, вынутый изо рта, вещью, далекой от устрашающей зажигательности и к тому же снятой с самой нижней части тела — со ступни: подлинная альтернатива силовым методам предшественников, но вместе — жалко-низовое уподобление им. Брежнев, в противовес частично «разоблачившемуся» Хрущеву, избыточно облачается — обвешивается орденами, которые составляют второй, металлический, костюм поверх первого. Но от вируса хрущевской самопародии уже не спастись. Первоильич стоял на броневике как на твердыне. Второильич несет броневик на себе, сам же едва держится на ногах. Вот что сделали с броневиком его «концентрация» во властительной руке и его «альтернативное» низведение до статуса обувки во властительной ноге.

Сборник речей Брежнева назывался «Ленинским курсом». В названии, как теперь думается, была глубокая правда. Ленин в первом акте повесил ружье (то есть целый броневик), в последнем оно должно было выстрелить. Но стихийно отработанный

исходный политический имидж слишком близок был к типологическому канону — клоунаде. Поэтому произошел типичный смеховой обман ожиданий. Сперва «ружье» лишь дымило, потом — издавало холостые звуки (когда им стучали по трибуне ООН), а в конце концов с легким дребезжанием рассыпалось на осколки-ордена. Брежнев и был ленинским «выстрелом», соответствующим имиджу «ружья».

Распад первого Ильича во втором привел к обесцвечиванию имиджа. Недолговечно малохарактерные Андропов и Черненко — это брежневы после Брежнева, нулевая знаковость после знака нуля. Но в ознаменованном ими антракте традиция успела не только отдохнуть, но и перейти в рефлексивную фазу, чтобы со свежими силами и трезвым расчетом продолжиться в эпоху «перестройки».

На первый взгляд, Горбачев всего лишь повторил составные советского политимиджа, отработанные долгосрочными предшественниками на высшем партийном посту. Но скорее всего он не просто их повторил, а сознательно стилизовал, умело используя ресурсы советской политической семиотики. В традиционной рубрике бросающихся в глаза внешних примет достойное место заняло родимое пятно. Поначалу его вычищали на протокольных фотографиях, но затем перестали — возможно, не без руководящего указания. Если таковое было, то понятно, почему. Горбачев стремился «центристски» совместить советские привычки и реформацию. В этом стратегическом русле его родимое пятно можно понять как точно вычисленное «среднее» между бровями Брежнева (а брежневские брови — это Марксова борода, превратившаяся, по мере «овладения учения массами», в сталинские усы, которые, в свою очередь, после «лысой» оттепели переместились в такой сектор лица, где нет никаких ассоциаций с парикмахерскими орудиями, то есть с «железной рукой», — усы, понятное дело, подстригают, а брови Брежнев явно не выщипывал) и лысиной Хрущева (его тотальная безволосость означала искренний отказ от «железной руки»; брови Брежнева после лысины Хрущева читаются как бессильно-декоративное восстановление репрессивных устоев). В самом деле: усы-брови как бы ушли у Горбачева за линию лица и притом потеряли свои характерные очертания. От них осталось лишь расплывчато-темное воспоминание. То же самое с дефектами речи. Знаменитые «на́чать» и «углу́бить» как-то уж слишком резко исчезли после трех дней в Форосе. По всей видимости, они и изначально не были наивными диалектизмами, а расчетливыми указаниями «левым» и «правым» на обоюдоострую «свойскость». Номенклатурные традиционалисты могли спокойно полагаться на речевое свидетельство о «механизаторской» культурности, обязательное в нашем властном отборе. Интеллигенты же — вслушиваться в ласкающее истосковавшийся по цивилизованности слух звучание ранее неходовых у верховных ораторов университетских речений вроде «консенсус» или «пакет предложений» и в то же время чувствовать свою нужность — генсека еще есть чему учить. Не менее точно был рассчитан горбачевский «броневик». Место трубки, туфли и орденов заняла супруга. Тут Горбачев, вплоть до форосского происшествия всюду появлявшийся с женой, тоже выглядел как реформатор и консерватор одновременно. С одной стороны, он нарушил неписаную традицию странной женатости Ленина, вдовства Сталина и недемонстрируемости жен позднейших лидеров, а с другой стороны, продолжил традицию назойливого предъявления массам натурального символа политических ориентаций. Жена — это частная жизнь. Жена как непременный аксессуар публичных явлений народу — знак легализации всего частного, от «человеческого фактора» в раннеперестроечной фразеологии до позднеперестроечных реверансов в сторону частной собственности. Но в то же время жена — пункт традиционной номенклатурной анкеты. Ее подчеркнутое наличие — дань формуле «морально устойчив», излюбленной партийными бюро.

Осмелюсь утверждать, что имидж Горбачева был сделан по высшему классу: настолько точно, насколько возможно в стране дилетантов. Именно в силу неавтохтонного профессионализма этот имидж и не стал устойчиво успешным. У нас любят неотшлифованных самородков. У нас даже главная эстрадная «звезда» — Алла Пугачева — вышла к высотам популярности на вполне стихийных качествах[4]. У нас Ельцин, как бы не виноватый в своем имидже, слишком непосредственный и импульсивный, чтобы расчетливо

[4] Только теперь певица взялась за свой имидж обдуманно, свидетельством чему — тщательно проафишированный новый брак с младшим коллегой по цеху, встраивающий Пугачеву в ряд из 50-летних жен 20—30-летних мужей, где с ней вместе, например, Тина Тернер, Элизабет Тейлор, — в ряд, который сексуально символизирует «неугасимость» эстрадных «звезд», вечно пылающих если не собственной молодостью, то молодостью партнера.

строить собственную символику, не мог не победить Горбачева. Победил, впрочем, временно: не в том смысле, что Горбачев еще вернется, а в том смысле, что все-таки и у нас наступают времена профессионалов, и домотканый имидж Ельцина, вероятно, в некотором обозримом будущем уступит место культивированному продукту.

Грубо говоря, Ельцин — это натуральная фактура, чрезвычайно яркая, но не вполне обработанная для эффективного семиотического воздействия. Великорослость, массивность, тяжелая и грубая лепка лица конкурируют, но не очень внятно, с прежними знаками «твердой руки». Никакие усы и их субституты уже не нужны — с традицией властвующей идеологии, которая обозначалась волосами на лице (идущими от Марксовой философии, запрятанной в дебрях бороды), покончено. Тем, что идеологии теперь вообще нет, а есть только гаснущая надежда на выносливость лидера и его устремленность к победе, мы обязаны Ельцину, который компенсирует безусость и седобровость спортивностью — игрой в теннис. С другой стороны, со славой об успехах на корте, которая могла бы послужить фундаментом для имиджа харизматической маскулинности, контрастируют разговоры о загулах. Когда алкогольные апокрифы сопряжены с каноном народного богатыря, удалого как в сражении, так и в веселье (как положено культовым персонажам вроде гусара Дениса Давыдова, который пил и партизанил вместе с «холопами»), это еще эффективно. Но когда есть просто падения в речку и прочие клоунские шмякания без лихой цирковой невозмутимости, то это уже может означать несимволическую «нештатность» поведения, а это заставляет сомневаться в «культовости» лидера. Наконец, речь Ельцина, с ее странно-эмфатическими «шта-а-а», могла бы превратиться в знак вещего пророческого глаголения, если бы президент не выступал всякий раз после своих пресс-секретарей. На фоне их складного витийства (и благодаря разговорам об «окружении», которое «вертит» своим патроном «как хочет») изрекаемое Ельциным приближается к ученическим ответам на уроке.

Увы, несмотря на потенциальный имидж нового культурного героя — номенклатуроборца, богатыря, пророка, родной непрофессионализм после поверженного профессионала Горбачева уже не срабатывает. Имидж Ельцина начал было складываться (до тех пор, пока в качестве актуальной величины существовал расчетливый Горбачев), но так и не сложился.

Зато появился новый профессионал, умело камуфлирующий свою оснащенность под спонтанность и не менее умело — с рискованной откровенностью — использующий советские традиции властной клоунады. Если его вождистские претензии реализуются, смеховая культура впервые в истории может стать официальной. КВН обретет высокий ранг программы «Время», а «Богатые тоже плачут» (сиречь «Просто Мария» и прочая слезоточивая квазисерьезность) — возьмут на себя роль низового «андеграунда»...

Настоящие — неполитические — клоуны ведь чем хороши? Тем, что они — настоящие, неполитические. В цирковой нашей действительности больше всего (если не считать нас самих) жаль цирк...

Александр Архангельский

Не академик, не герой

Александр I: жест как замена поступка

Поколение, формировавшееся в 1810-е годы, не любило Александра I. Оно имело на то *социальные* резоны: главные вопросы русской истории, земельный и законодательный, на протяжении двадцатипятилетнего царствования так и не были решены; общественное мнение, едва разбуженное либеральными прожектами и победой в войне с Наполеоном, было загнано в подполье... Но многие *поведенческие* упреки по адресу «плешивого щеголя» (парадомания, женственная уклончивость от прямых решений и оценок, вкус к дворцовой интриге) были несправедливы. Упрекавшие не считались с тем, что люди разных эпох не только мыслят по-разному, но по-разному воспринимают бытие и свое место в нем. Для них политически целесообразным было лишь действие, имевшее практический результат; для большинства людей александровского поколения, людей конца века, между эффективностью и эффектностью стоял знак условного равенства. Форма во многом и была для них содержанием; подчеркнутый изыск их бытовых и политических жестов не был «украшением» скучной реальности истории, способом ритуализировать ее; в этих жестах — для них — история и проявлялась, ими она и подменялась.

В записках Адама Чарторыйского находим следующий забавный эпизод: «Однажды из армии прибыл курьер, которого стали расспрашивать про подробности костюма и туалета французских офицеров. Между прочим, он рассказал, что все они носят большие бакенбарды. Император [Павел], услышав об этом, приказал, чтобы все немедля сбрили у себя бакенбарды; час спустя приказание было исполнено. На балу вечером видели, так сказать, уже новые лица, выбритые в тех местах, где были бакенбарды, с белыми вместо них пятнами на щеках. Смеялись, встречаясь и рассматривая друг друга»[1]. Над чем смеялись бледнолицые? Не над приемом — над гипертрофией приема, не над «идеологизацией» моды — над ее чрезмерностью. Комичны бесчисленные описания одного дня Павла Петровича — дня его воцарения. «Воротнички и галстуки носили до тех пор довольно пышные, так что они, может быть, чересчур уже закрывали нижнюю часть лица; теперь их моментально уменьшили и укоротили, обнажив тонкие шеи и выдающиеся вперед челюсти, которых не было видно прежде. Перед тем в моде была элегантная прическа на французский лад; волосы завивались и закалывались сзади низко опущенными. Теперь их стали зачесывать прямо и гладко, с двумя туго завитыми локонами над ушами, на прусский манер, с завязанным назад у самого корня пучком волос; все это было обильно напомажено, напудрено и напоминало наштукатуренную стену. До сих пор щеголи старались придать более изящный вид своим мундирам и охотно носили их расстегнутыми. Теперь же с неумолимой строгостью вводилось платье прусского покроя, времен старого Фридриха, которое носила Гатчинская армия»[2]. Еще комичнее (каким-то похоронным комизмом) мемории о первом дне по воцарении Александра Павловича: Государя убили, а люди думают о том, где бы достать разрешенную круглую шляпу, фрак, панталоны и жилет! Столько дел у нового императора, столько бед у выпавшей на его долю страны, — а он *одновременно* с указами о закрытии тайной канцелярии и о допущении ввоза в Россию иностранных книг — *наряду с ни-*

---

[1] Мемуары кн. Адама Чарторыйского и его переписка с императором Александром I. Пер. с франц. А. Дмитриевой. Ред. и вступ. статья А. Кизеветтера. Т. 1. М., 1912, с. 170.

[2] Там же, с. 113—114.

ми — издает указ об отмене ношения пуклей при временном (нельзя же вдруг все полностью переменить — мгновенные перемены ведут к потрясениям общественным) сохранении косички. Но ведь на самом деле это не фраки, не косички, не пудра, не панталоны. Это знаки сверхгосударственной, метафизической реальности, которая реальнее жизни действительной. Так полагали, так чувствовали не только в России конца XVIII века — во всей Европе. Так думали, так ощущали жизнь не только напичканные книжной премудростью люди высшего света, но и лондонские мальчишки.

Будущий приближенный Александра граф (и Евграф, таково было его имя) Комаровский в 1787 году был в Лондоне. «Мы трое шли вместе по улице — граф Бобринский, Вертильяк и я. На мне с гр. Бобринским был фрак английского покроя и круглые шляпы, а на французе парижский полосатый фрак и треугольная шляпа; мы примечаем, что за нами множество бежит мальчишек и поднимают грязь с улицы; один из них закричал: french dog, и вдруг посыпался град комьев грязи на бедного Вертильяка, а он насилу скрылся в одну кондитерскую лавку, случившуюся по дороге; мы же двое шли тихим шагом, и ни одного кусочка грязи на нас не попало»[3]. В данном случае все обстоит наоборот — круглая шляпа символизирует англоманию и франкофобию, но от перемены мест слагаемых сумма не меняется.

Александр I формировался именно в эту, квазисловесную, эпоху. И потому, например, рассказ о причине, побудившей его в 1815 году отказаться от верности идее республиканского устройства посленаполеоновской Франции и призвать на престол хамоватого Людовика XVIII, рассказ, отдающий историческим анекдотом, рассказ этот все-таки кажется достоверным. Батистовое мельтешение в воздухе побежденного Парижа тысяч и тысяч белых платочков и хорошо выбеленных чепчиков привело к тому, к чему не смогли подтолкнуть русского царя Талейран с Меттернихом. Белый цвет — знак роялизма. В первое утро по воцарении Александр из окна Зимнего увидел на улицах Петербурга воплощенный в стиле одежды призыв повернуться лицом к Англии; въезжая в Париж, он читал написанный белым по яркому, тысячекратно повторенный лозунг: верните нам короля. И кто виноват, что царь привнес в созерцаемое им событие смысл, которого оно не имело? Что вместе с новыми временами меняются языки, меняются культурные коды, а «читатели» остаются прежними?..

Но вернемся в 80-е годы XVIII столетия. До психологических романов Ивана Сергеевича Тургенева еще очень далеко. До Фрейда и Юнга — еще дальше. И то, что современный человек именует переживанием, могло совершаться в сфере практического действия; невидимые нервные окончания как бы соединяли человека с формальным строем его жизни. Общеизвестен пример с мушками, которые меняли свое положение на лице светских дам в зависимости от смены настроения. Важно лишь понимать, что когда дама цепляла мушку на край губы, это не просто означало «хочу целоваться», но мушка для нее действительно наливалась влажностью поцелуя. В мушке сосредоточивались нервные окончания губ. (Так нынешний сочинитель думает кончиком пера, а полусумасшедший программист мыслит в компьютере.) Идеология, воплощаемая в ролевом поведении, была более значима, нежели психология, скрытая в подсознании. Люди последней четверти XVIII века все еще оставались людьми идеологическими. Идеологическую природу имели и многие из переживаемых ими душевных драм.

Александр Павлович Романов был белокур, высок, строен; он был богат; он был русский царь. Иван Андреевич Крылов был пег, низок, толст; он был беден; он был русский поэт. В описываемую эпоху ему и в голову не может прийти, что когда-нибудь он посмеет давать царям уроки личной независимости, полуюродствуя, ставить себя с ними на равную ногу, отвечать на приветствие Государя в Летнем саду: *Здравствуй, Крылов! Давненько не видались! — Давненько, ваше величество! А ведь, кажись, соседи.* Покамест он шутит не с царями, а с шулерами, ездит по ярмаркам, играет в карты, бывает бит. К тому же он на целых десять (или на целых девять — точный год рождения у незнатных людей часто бывает трудноустановим) лет старше великого князя. Но он читает те же книги, он дышит тем же воздухом, он умнее большинства людей своего поколения — и потому его мучат те же проблемы, что и будущего царя.

Вот Руссо. Вот Сен-Пре. Вот Песталоцци. Вот Монтескье. Идеал естественного челове-

[3] Комаровский Е. Записки. М., 1990, с. 18.

ка — Адам до изгнания из рая (точнее — в миг возвращения в рай, когда готовятся торжества по случаю возвращения блудного сына и повар убивает упитанного тельца). Цель прогресса — всеобщий мир и безопасность, благоденствие народов без войн и потрясений. Путь к этому идеалу и этой цели — просвещение, неторопливое облагораживание нравов, одоление предрассудков, отвержение условностей. Компромисс между благородной целью и нынешним состоянием общества — дух законов, улучшаемых по мере возвращения человеческой природы к естественному состоянию. Конечно, у Руссо, Сен-Пре, Песталоцци, Монтескье все сложнее, все интереснее, глубже, противоречивее. Но речь — не об идеях. Речь о «снятом», переработанном для нужд общего мнения представлении об их идеях. Речь не о камне, брошенном в воду; речь о кругах, идущих по воде.

На переломе столетий Иван Крылов останется зимовать в имении графа Татищева. Кроме него в доме будет лишь графский повар. Владельцы появятся в имении неожиданно, до начала летних вакаций. Их встретит полуголый, косматый, со звериными когтями на руках и ногах славный российский комедиограф. Он будет бродить по аллее «in naturabilis» — и читать растрепанную книгу. Завидев Татищевых, зардеется и скроется в доме. Умытый, одетый, причесанный, постригший ногти и сбривший бороду, он будет спрошен о причинах давешней неопрятности. Ответ прозвучит неожиданный: «Я только хотел попробовать, как был Адам».

Он хотел попробовать, как был Адам. Он решил применить идеал к обстоятельствам, перенести будущее в настоящее. Минуя процесс, заглянуть в результат.

В заброшенном, заметенном, отрезанном от городов имении Татищевых был поставлен страшный эксперимент. Маленький толстенький гениальный Крылов привил себе трагедию разочарования в идеях, одушевлявших эпоху Просвещения. И это значило, что вместе с концом века пришел конец и эпохе Просвещения.

Плохо быть человеком конца столетия. Александр I был им.

Не поняв этого, не понять, почему — вопреки здравому смыслу — в 1802 году он (только что условившийся с «молодыми друзьями» о том, что послепавловская Россия не заключает более политических союзов, вредящих ее торговым интересам) отправился в Мемель на встречу с прусским королем, гонимым Наполеоном. Встречу — политически — проигрышную, эстетически — выигрышную. Рига, Мемель, территория полунейтральная, встреча как бы почти случайная — два царственных странника, издали завидев друг друга, делают остановку в пути... Еще более проигрышной политически, еще более выигрышной эстетически стала потсдамская полуночная клятва 1805 года у гроба Фридриха Великого во взаимной верности русского и прусского монархов. Трепет, тайна, атмосфера. Если бы баллада Жуковского «Ночной смотр» не была переведена из Цедлица в 1836 году, можно было бы решить, что царь сознательно инсценирует балладный сюжет:

> ...В двенадцать часов по ночам
> Из гроба встает полководец;
> На нем сверх мундира сюртук;
> Он с маленькой шляпой и шпагой,
> На старом коне боевом
> Он медленно едет по фрунту:
> И маршалы едут за ним,
> И едут за ним адъютанты;
> И армия честь отдает.
> Становится он перед нею;
> И с музыкой мимо его
> Проходят полки за полками...[4]

Но не только «Ночного смотра» — вообще никакой балладной традиции в тогдашней российской словесности не было. Царь как бы упреждал поиски жанра, сочинительствовал в истории, путая черновики с беловиками и надеясь позже выправить неудачные места. Его поведение было *сначала* зрелищным, и лишь потом — практичным, ибо внешнее во многом играло для него роль внутреннего. Даже во время трагических для России мирных переговоров с Наполеоном в Тильзите он озаботится прежде всего сценическим эффектом. 13 июня 1807 года примиряющиеся государи съехались (точнее — сплылись) на реке Неман. Их встретил плот с двумя павильонами, обтянутыми белым полотном; с русской стороны виден был зеленый вензель Наполеона, с французской — столь же зеленый вензель Александра. Водное пространство символизировало зыб-

[4] Жуковский В. Соч. в 3-х т., т. 1. Стихотворения. М., 1980, с. 126.

кость и текучесть европейской истории до подписания договора; срединное положение плота — равноправие императоров; твердость берегов напоминала и о той военной опоре, какую оба имели, и о той почве под ногами, какую сулил Тильзитский мир народам Франции и России... Осмысленным и «говорящим» был даже выбор русских участников для переговоров и подписания мирного трактата. Граф Александр Куракин и князь Дмитрий Лобанов-Ростовский принадлежали кругу вельмож екатерининского века; их седовласие указывало Наполеону на то, что царь впредь не намерен ему подставляться, что горький опыт и холодная мудрость приходят на смену поспешливой молодости. (Прежде договоры доверялись «молокососам»[5] вроде князя Петра Долгорукого или Убри, которых Наполеон обыгрывал с легкостию необыкновенной.)

И одновременно — екатерининское окружение выполняло роль своеобразной «живой картины», «послания в лицах» русскому двору и обществу в целом. Читайте и разумейте: времена молодых дерзаний позади; не под влиянием негласных выскочек царь отныне принимает решения. Куракин и Лобанов-Ростовский от имени екатерининского века принимали на себя ответственность за Тильзит.

Ответственность — и вину.

Терпеть поражения никто не любит; потерпев же, ищут повинную голову. Получив известие о Тильзите, деятельно-петербургский (московский, дряхло-патриархальный тем более) свет будет уязвлен в лучших патриотических чувствах. Пойдут даже слухи о том, что договор специально подписан 27 июня (хотя в действительности подписан он 25-го, а 27-го лишь ратификован), чтобы унизить национальное достоинство русских. 27 июня день и впрямь «векториальный», победительный, славный — в церквах поминается Полтавская битва и совершается молитва о воинах, жизнь свою за отечество на поле брани положивших. Только осведомленность коварного Наполеона в русских церковных праздниках и церковное невежество Александра преувеличивать не следует. (Хотя первый действительно был коварен, а второй в православии не слишком сведущ.)... «Подписантам» договора готовилась незавидная участь; их предлагали при въезде в столицу пересадить с лошадей на ослов. (По принципу тождества везомого и везущего.)

[5] Выражение великого князя Николая Михайловича в его кн.: «Император Александр I. Опыт исторического исследования». СПб., 1912, с. 57.

Но Александра при том — ругая — пытались оправдать. Князь Вяземский сочувственно записал будто бы слышанный им разговор двух мужиков: как же мог православный царь встречаться с антихристом? — Да на реке же! Чтобы сперва его окрестить, а затем допустить пред свои светлые очи.

Как раз «символический» подтекст своих действий Александр просчитывал очень аккуратно. Если он что и упускал из виду, то другое — главное. Устные договоренности не фиксировались на бумаге, и даже те немногочисленные выгоды, какие Россия сумела для себя отвоевать, могли быть (и впоследствии были) преданы забвению...

Современники вправе были за то негодовать на царя и его присных; историк должен дать объяснение поступкам — и тем ограничиться. Беда Александра, вина Александра состояла не в том, что он упускал государственную выгоду, а в том, что долго, слишком долго он сохранял в XIX столетии «поведенческую» модель конца века XVIII.

В отличие от Крылова, он не ставил на себе экспериментов — потому что не был столь мужествен; он не сомневался в идеалах естественности и прогресса — потому что был не столь глубок. Он полагал себя столь же артистичным, сколь артистична была его царственная бабка. Он уверен был, что не менее отца наделен рыцарской цельностью. Он не сознавал, что освоил *приемы* той и другого; но с реальностью артистизма, с действительностью рыцарства — разлучен. Ибо одно дело — безупречно владеть искусством платонической любовной игры, главное условие которой — несерьезность, необремененность последствиями и терзаниями. И совсем другое — ощущать игровой жест как часть великого жизненного действа, имеющего прямое касательство до человеческой судьбы, до человеческой истории. В первом Александру не было равных[6], второе не было

[6] В отличие от старшего брата, Константин Павлович ценил не процесс, а результат. А потому традиционные приемы любовной игры (двусмысленные каламбуры, полуневольные намеки) использовал не для оттягивания и тем более не для уклонения от развязки, а для ее приближения. Слухи о его романах — до женитьбы на Иоанне Грузинской — всегда были грубы и авантюрны; характерно, что именно за ним был «закреплен» анекдот, во второй половине XX века перешедший «по наследству» к персонажу скабрезных анекдотов поручику Ржевскому: «В обществе, где был Конст[антин] Пав[лович], спорили о том, где лучше быть: в Петерб[урге] или в Москве. Одна хорошенькая дама говорила, что она желала бы быть одною ногою в Москве, другою в Петербурге. «А я в это время желал бы быть, — гов[орит] Константин Пав[лович], — в Бологом» (как раз середина между Петерб[ургом] и Москвой)». — «Новое литературное обозрение», 1992, № 1, с. 272.

ему дано. Затевая в Мемеле (1802) двойной роман с императрицей Луизой и ее сестрой, он прежде всего распорядится наглухо запереть все двери, ведущие к его спальне — чтобы участницы игры ненароком не перешли границы дозволенного. При этом он будет заботиться не о своей чистоте, не о чистоте «партнерш», но о чистоте жанра. В 1815-м в Вене свободное время Александр Павлович станет проводить в обществе молодой вдовы Габриэллы Аасберг и двух графинь Зичи. «Однажды зашел у них разговор о том, кто в состоянии скорее одеться, мужчина ли женщина. Ударились об заклад и положили сделать испытание в доме одной из графинь Зичи, куда отправлен был камердинер Его Императорского Величества с платьем. В назначенное время Государь вышел в одну комнату, а графиня в другую, чтобы переменить одежду: император выиграл заклад»[7]. Соблазн без соблазненных, утонченный эрос без эротизма...

Невозможно представить, чтобы Александр в самый разгар сенатских дебатов велел вынуть из музейного шкафа и принести атрибуты генерал-прокурорской власти, некогда принадлежавшие Петру Великому — песочные часы и деревянный молоток, отвел бы сенаторам час на завершение спора, а по истечении времени грохнул бы молотком по столу, приведя всех в замешательство и оцепенение. Зато на это был способен действительный носитель «екатерининской идеологии» старик Державин. (В начале александровского царствования он ведал делами Сената.) И когда Державин утверждает в своих Записках, что всем в тот миг показалось, будто сам Петр встал из гроба[8], это не стилистическая фигура: Державин жил не в музее, а в истории. В музее жил Александр I. Он мыслил себя таковым, каковым не был.

И нельзя сказать уверенно, каковым он был. Потому что он был пуст неблаженной пустотой декадента. Потому что время вельмож и патрициев, придворных шутих и потемкинских деревень, мальтийских орденов и казачьих походов на Индию прошло (в метафизическом смысле прошло), а время простых и недвусмысленных чувств, откровенных мыслей, прямых поступков, отказа от рисовки для действующих политиков еще не наступило. Можно как угодно относиться к личности преемника Александра на русском троне, Николая I, но не признать, что в его «политическом поведении» эффективность заняла место эффекта, — немыслимо.

[7] Михайловский-Данилевский А. Представители России на Венском конгрессе в 1815 году. — «Русская Старина», 1899, № 6, с. 633.

[8] См.: Державин Г. Избранная проза. М., 1984, с. 225.

М.Кушниров

Первый среди равных

Памяти Николая Крючкова

М.Жаров

Н.Крючков

И.Переверзев

Летом 1934 года Юрий Олеша, снедаемый неприкрытой завистью к людям «великой сталинской эпохи», написал:

«Есть тип мужской наружности, который выработался как бы в результате того, что в мире развилась техника, авиация, спорт. Из-под кожаного козырька шлема пилота, как правило, смотрят на вас серые глаза. И вы уверены, что когда летчик снимет шлем, то перед вами блеснут светлые волосы. Вот движется по улице танк. Вы смотрите. Под вами трясется почва.

Вдруг открывается в спине этого чудовища люк, и в люке появляется голова. Это танкист. И, разумеется, он тоже оказывается светлоглазым.

Светлые глаза, светлые волосы, худощавое лицо, треугольный торс, мускулистая грудь — вот тип совершенной мужской красоты.

Это красота красноармейцев, красота молодых людей, носящих на груди значок «ГТО».

Конечно, это про Крючкова — хотя в тот год Олеша, вероятно, и не ведал про него. Как не ведал про Столярова, Самойлова, Новосельцева, Переверзева, Чобура, Бернеса. Их светлоглазые, светловолосые худощавые лица, их треугольные

мускулистые торсы явили себя во всей своей победительности чуть-чуть позже — одновременно с «полной и окончательной победой социализма в отдельно взятой стране».

И все же первым в этом строю — правофланговым — был, конечно же, Крючков.

Наверно, кто-то признает его первенство не без оговорок. Тем более что в отличие от перечисленных выше, он далеко не сразу «отстоялся» как новый «тип» совершенной мужской красоты. Да

П.Кадочников

Б.Андреев

С.Столяров

и потом приметно уступал им в плакатности, открыточной неотразимости.

Он пришел на экран обаятельным недотепой, и первых его героев звали Сенькой, Алешкой, Мишкой. И уже став Климом Ярко и Сергеем Лагутиным, он то и дело возникал на экране в ролях отнюдь не героических, а порой и вовсе далеких от романтического идеала эпохи.

Но почему-то именно он, явно уступавший в красоте Столярову и Переверзеву, в богатырстве Борису Андрееву, в одухотворенности Дружникову и Кадочникову, в озорной бесшабашности Алейникову, в русопятой лукавости Жарову и Чиркову, оказался самым «спросовым», самым желанным — и для «верхов», и для «низов». Стал аргументом в пользу нового строя, нового общественного сознания.

Нет сомнений, что желанность эта — прежде всего для «низов» — была обусловлена скорее не его соответствием новому типу мужского совершенства, а личностным своеобразием этого совершенства, этой образцовости — стихийным своеволием его естества, его фактуры.

Собственно, этот феномен облагородил судьбу (и репутацию) не одного Крючкова. Всех, кто вкупе с ним создавал то самое «человеческое лицо», в котором так нуждался в 30-е годы сталинский социализм и который он умел при случае так виртуозно показать. Фокус же был в том, что «лицо» это зачастую как бы забывало о своей главной (предписанной политической конъюнктурой) миссии и невольно, исподволь начинало противоречить, противодействовать чужеродному мироустройству.

Разумеется, это была очень скромная, очень тихая отсебятина — в общем-то, вполне благонравная, узаконенная вы-

сокомерной снисходительностью Власти, изредка дозволявшей подданным побаловаться крохами вольномыслия (точнее, «вольночувствия»), — однако усугубленная встречной реакцией зрителя, более трезвой и проницательной, нежели было положено «сверху», она играла серьезную животворную роль в нашем тогдашнем мироощущении.

Именно этим обстоятельством объясняется невинный, казалось бы, «прокол» в системе кинозвезд 30 — 40-х годов. Самыми популярными кумирами экрана (мужского пола) были не те, кто всецело отвечал официозно-плакатному комплексу, а те, в ком ощущалось больше стихийности, бесшабашной лихости, чисто бытовой цепкости и юмора. Крючков, Алейников, Жаров, Чирков... Все они, прокламируя советскую власть, сами собой, непроизвольно являли достаточно веский довод в пользу необязательности тотального подчинения правилам и предписаниям сталинского режима.

И кого бы ни играл Николай Крючков — танкиста, летчика, пограничника (красноармейскую униформу ему приходилось надевать намного чаще других), прокламировал он, в конечном счете, свою житейскую хватку и сметку, свою неброскую, деловитую удаль, свои золотые руки, свою простецкую, но чистую и складную русскую речь, свою музыкальную одаренность, свою веселую задушевность. (В данном случае разговор не идет про отрицательных его героев — не ими он славен.)

Конечно, могло сложиться и так, что пришлось бы ему сыграть, ну, скажем, секретаря обкома или какого-нибудь видного администратора (трудно представить, но можно), однако изменить своему естеству он все равно не сумел бы. И в этих ролях продолжал бы, в меру сил и возможностей, доказывать свое: что человек на любом месте, в любом звании, в любой ситуации способен оставаться человеком. Пусть не с большой буквы, но и малая подчас дорогого стоит — вспомним его комиссара из «Сорок первого».

Вот в этом, наверное, и было его призвание. Играть ловкого, ладного, сметливого русского умельца, сила и живучесть которого не в его идеологии, а в его неизбывной природной здравости и в природной же честности. И разве этого мало? Между прочим, на это сегодня вся наша надежда.

Ганс Гюнтер

Герой в тоталитарной культуре

Герой в его разных проявлениях — это центральный актер тоталитарных мифов. В качестве их самой динамичной компоненты, тесно связанной с тенденцией к активизму и с экстремальной поляризацией культурных ценностей, он, как кажется, представляет собой неотъемлемую часть всех культур этого типа. Он является в образе строителя новой жизни и победителя всех препятствий и любых врагов. Поэтому не случайно то, что тоталитарные культуры полагают приличествующей себе этикетку «героического реализма». Отсутствие героизма в буржуазном обществе с тоталитарной точки зрения кажется принципиальным недостатком. Так, героическая форма жизни национал-социализма отчетливо отделяет себя от буржуазной: «Две позиции противостоят друг другу, несоединимые и до конца отличные. Невозможно навести мост от буржуазной позиции к героической. Если последняя живет борьбой, то первая — миром. Если одна стремится свершиться ценой жизни или смерти, то другая — сохранить свою жизнь любой ценой»[1]. Приходящее на смену буржуазного «времени Я» «время МЫ» будет «иметь свой собственный миф о героях, в котором спаянность элементов и наивысшая бдительность, сверкающая страсть к борьбе и холодное сознание [...] звучат в унисон ради МЫ»[2]. Новая политически-героическая человечность состоит в безусловной самоотдаче во имя «сущности первозаконного порядка».

Социалистический героизм отделяет себя от буржуазной культуры с помощью совершенно иных идеологических аргументов. Его возникновение можно проследить на примере творчества Максима Горького[3]. Данная Максом Нордау в его книге «Вырождение» (1892/93) критика всего негероического, декадентского, завоевавшая как в Германии, так и в России огромную популярность, проходит красной нитью сквозь все творчество Горького и в конце 20-х — начале 30-х годов становится канонической составной частью советской культуры. Однако прежде всего для формирования горьковского героя несомненно значение Фридриха Ницше, о чем свидетельствуют ранние тексты автора. Немецкий писатель дал существенные импульсы всей русской культуре рубежа веков. Его активизм и витализм внесли вклад в обогащение русского марксизма, в котором господствовало детерминистское мышление Плеханова, субъективной, волюнтаристской компонентой, открыв для него прометеевски-героическое измерение[4]. За мнением, высказанным Горьким в заметке 20-х годов «О герое и толпе» и заключающемся в том,

---

Статья немецкого культуролога Ганса Гюнтера перепечатывается из каталога художественной выставки «Агитация за счастье» (советское искусство) с любезного разрешения издательства Edition TEMMEN D. Экспозиция, развернутая в Дюссельдорфе и Бремене в начале 1994 года, летом переезжает в Санкт-Петербург.

[1] Von Selchow B. Der buergerliche und der heldische Mensch, Leipzig, 1934, S.40.

[2] Там же, с. 34.

[3] См. об этом: Guenter H. Der sozialistische Uebermensch. Maxim Gorkij und der Sowjetische Heldenmythos. Stuttgart, 1933.

[4] Ср. введение: Rorenthal B.G. in: Nietzsche in Russia. Princeton, 1986, S. 13—17.

что хотеть быть героем значит хотеть быть более человеком, стоит инспирированная Ницше мысль об «увеличении» человека до сверхчеловека или, как формулирует Горький, до «человека с большой буквы». Ницшеанские мотивы сохраняются в творчестве Горького и после сближения его с марксизмом. Как у Ницше, благородная мораль противостоит презираемой морали рабов и толпы, так и здесь Человек противопоставляется мелкому буржуа, который определяется как антигерой.

К Ницше восходят трагические черты ранних героев Горького, хотя содержание трагического существенно отличается от интенций Ницше. Если Ницше еще стоит в шеллингианской традиции идеалистической борьбы духа, то у Горького речь идет о трагедии витального и социального активизма, которому грозит поражение, проявляется ли это в легендарном образе Данко, указывающего своему сопротивляющемуся народу путь из тьмы к свету и вырывающего из груди собственное сердце, или в теме смертельной борьбы умирающего сокола, или в одиноком продвижении вперед «трагически-прекрасного» Человека.

Только в русле сближения автора с богостроительством — пропагандируемым Луначарским на рубеже веков синтезом религии и социализма — герои Горького обретают, как, например, в «Матери», черты христианских героев-жертв, вне зависимости от того факта, что язычески-прометеевская гордость не может непротиворечиво сочетаться с квазирелигиозной верой богостроителя-мученика.

В идеале героя раннего Горького сплетены весьма различные линии героизации: элементы философии Ницше, фольклора, литературной романтики и символизма, марксизма, русского народовольческого движения и богостроительства. Однако доминирующим остается прометеевское мышление. XIX век, с его увлеченностью титанической фигурой Прометея[5], дал автору достаточный материал, спектр которого простирался от шеллинговской интерпретации как духовного принципа человечества до Маркса, видевшего в Прометее самого благородного святого и мученика в философском календаре пролетариата, освобождающего самого себя революционным действием.

Горький вполне отчетливо осознавал центральное значение героического мифа для всего своего творчества. В одном из писем 1926 года он связывает героизм прежде всего с силой воли, которая ведет человека, в соответствии с путем творца в «Заратустре» Ницше, «вперед и выше», и в конце признается: «Вы знаете, что это моя старая идея и, может быть, моя единственная»[6]. На первом съезде советских писателей, где Горький противопоставил упадку буржуазной литературы свою культуру героической работы, Андрей Жданов также говорил о том, что советская литература наполнена «энтузиазмом и героизмом» и вдохновлена героической эпохой «Челюскина»[7]. Спасение советскими летчиками зажатой полярными льдами экспедиции в 1934 году маркирует начало сталинского культа летчиков и — с введением звания Героя Советского Союза — институциализированного на государственном уровне героизма.

С этого момента «Поиск героя» — так называлась статья 1935 года — становится первоочередной задачей формирующегося социалистического реализма. Как «героический стиль» он отделяет себя от «безгеройности» буржуазного реализма, поставившего во главу угла полную страданий судьбу пассивного маленького человека[8]. Мощная потребность в героизме приводит к тому, что «техника создания героя», важность которой Горький признавал уже в «Разрушении личности» (1909), становится первоочередной задачей. Какие же герои образуют героический круг тоталитарных культур? Что касается сталинского Советского Союза, то ответ дает отрывок из «Молодой гвардии» Александра Фадеева (1-я редакция 1945 года, 2-я — 1951 года). Это глава, в которой молодой Сережка Тюленин в условиях немецкой оккупации своей Родины мечтает о совершении «немыслимых, сказочных подвигов». Сначала ему в голову приходят экзотические приключения первооткрывателей и исследователей Ливингстона, Амундсена, Седова и Невельского. За ними следуют революционные-герои борцы: «Дело

---

[5] Ср. Blumenberg H. Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M., 1975, 5. Teil: Der Titan in seinem Jahrhundert.

[6] Архив Горького, том 11. М., 1966, с. 41.

[7] Schramm G., Schmidt H-J. (Hrsg).: Realismusrezeptionen. Dokumente zum 1.Allunionskongress der Sowjetschriftsteller. Frankfurt a.M., 1974, S.47.

[8] Добин Е. Поиски героя. — «Звезда», 1935, № 9, с. 231. Его же: Героика масс и оптимизм борьбы (к вопросу о стиле социалистического реализма). В кн.: «В спорах о методе». Л., 1934, с.36—77.

и подвиги этих людей сделали возможной жизнь твоего поколения и навеки останутся в памяти человечества. И при этом они были совершенно обыкновенными людьми, точно такими же, как и ты. Михаил Фрунзе, Клим Ворошилов, Серго Орджоникидзе, Сергей Киров, Сергей Тюленин [...] Да, может быть, когда-нибудь и его имя, имя простого комсомольца, будет стоять в ряду этих имен [...]». На третьем месте юноша вспоминает подвиги летчиков и героев-полярников, первых Героев Советского Союза: «Чкалов! Он такой же человек, как и ты, но его имя звенит по всему свету как призыв к борьбе. Перелет через Северный полюс в Америку — мечта человечества! Чкалов, Громов. А люди Папанина на льдине!» И наконец, приходит очередь героев труда, «о которых раньше не писали в книгах. В Донбассе, и не только там, каждый ребенок знает Никиту Изотова, Стаханова. Любой пионер может сказать, кто такие Паша Ангелина, Кривонос и Макар Мазай. И все люди уважают их»[9].

Кроме названных вначале первооткрывателей все остальные — это типичный для сталинской эры пантеон героев. Сталинское время знает в принципе четыре типа героев, которых мы можем обнаружить в других тоталитарных культурах, правда, в иной иерархии. На самом верху, в соответствии с идеологией, стоит Герой Социалистического Труда[10]. Если следовать мифотворчеству Горького или социальному мифу Луначарского, он связан с традицией героя культуры, который дарит людям культурные предметы и ремесленные, художественные, научные, технические и другие умения. Образцом служит здесь образ Прометея. Пропаганда советских героев труда восходит ко второй половине 20-х годов, но достигает наибольшей активности только в 1935 году с оформлением стахановского движения[11]. В категорию героев труда и культуры включены советские летчики и исследователи Севера, а также выдающиеся деятели науки и техники, прославляемые как те, кто, подобно Прометею, приносит людям блага и знания. В цитированной выше главе из романа Фадеева два другие типа героев соединены вместе, для них в мифологии и истории имеется обширный арсенал образцов, это герой-воин и герой — политический деятель. Их широкое распространение в тоталитарной культуре связано с их мощным потенциалом поляризации. С помощью этого типа героев политические и военные конфликты без труда превращаются в борьбу светлого героя с чудовищами тьмы. И наконец, важную роль в тоталитарных культурах играет тип идеологического героя-жертвы, который часто моделируется по образцу легенды о святом или мученике[12] и отличается самоотверженностью и самопожертвованием.

Здесь невозможно провести подробное сравнение сталинского круга героев с национал-социалистским. Однако бросается в глаза, что в третьем рейхе на вершине иерархии стоит герой-воин. Виктор Клемперер замечает, что героическое в национал-социализме «всегда обряжено в униформу» и претворяется «исключительно в воинском мужестве, в самоотверженном, презирающем смерть поведении в каких-либо военных действиях»[13].

Нельзя не заметить особое пристрастие тоталитарных культур к мифу о Прометее. Если при социализме Прометей превращается в героя труда, то в третьем рейхе ариец как основатель культуры становится «Прометеем человечества, из светлого чела которого во все времена рождалась божественная искра гения, все снова и снова возжигался огонь познания, который освещал ночь молчащих тайн [...]»[14]. Если социалистический Прометей является в образе сверхчеловеческого героя труда, то национал-социалистский — в образе духовно-героического носителя света и факела высшей человечности[15].

Внешний облик героя при социализме, как и при национал-социализме, характеризуется непременной символикой железа и стали. Большевистское движение с самого начала

---

[9] Все цитаты из романа по изданию: Фадеев А. Собр. соч. в 5-ти т., т. 2. М., 1959, с. 108.

[10] Ср. Горький о рабочих как главных героях советской литературы (Собр. соч., 6 т.XXVII, с. 320) или высказывание Жданова об «активных строителях новой жизни» как главных героях литературных произведений Советского Союза (Schramm G., Shmidt H-J. (Hrsg). Realismusrezeptionen, S.47).

[11] Ср. об этом: Siegelbaum L.H. Stakhanovism and the Politik of Productivity in the USSR. 1935 — 41. Cambrige 1988; Maier R. Die Stachanow-Bewegung 1935-38. Stuttgart, 1990.

[12] Ср. мой анализ романа Н.Островского «Как закалялась сталь» в: Guenter H. Die Verstaatlichung der Literatur, S. 95—106.

[13] Klemperer V. Notisbuch eines Philologes. Leipzig, 1968, S. 9 und 11.

[14] Hitler A. Mein Kampf. Muenchen, 1940, S.317.

[15] Ср. Wollbert K. Die Nackten und die Toten des «Dritten Reichs», Giessen, 1982, особ. главу «Смысл обнаженного тела в скульптуре третьего рейха», S. 205—222.

было связано с этой символикой. По утверждению Троцкого, Иосиф Джугашвили принял свой псевдоним Сталин, производный от русского слова «сталь», в 1912 году. Луначарский в 1907 году говорил о «железной целостности» новой бойцовской души, а позднее радовался, что в процессе организации пролетариата индивидуум превращается «из железа в сталь». В романе Николая Островского «Как закалялась сталь» (1932—1934) закалка стали означает воспитание большевистских кадров. В 30-е годы эта метафорика проникает во все сферы жизни советского общества. Говорят о «железной воле вождя и партии», о «стальном единстве» сопротивляющихся полярным льдам большевиков, о советских летчиках как «железных людях».

Не менее распространенной символика железа и стали была и при национал-социализме. Уже Эрнст Юнгер в своей книге «Борьба как внутреннее переживание» (1922) описывает солдат как боевые «стальные натуры» и «стальные образы» с орлиными глазами, образы, воплощавшие нового человека, новую расу. Броня человеческого тела оказывается частью целостной машины воинского подразделения. «Стальные тела» солдат и воспитание юношества через спорт до «упругости стали» — таковы идеальные представления Адольфа Гитлера. А Йозеф Геббельс в своей речи на открытии культурной палаты рейха в 1933 году отчеканил формулу о «стальной романтике» героического восприятия жизни.

При всем сходстве советской и немецкой символики стали бросается в глаза идеологически обусловленная разница. Если у большевистских героев на переднем плане стоит железная воля, стальное сознание, то национал-социалистский героизм видит свой идеал в броне солдатских тел, представленной, например, в обнаженных скульптурах третьего рейха.

Что же делает героический миф столь обязательным для тоталитарных культур, какие функции он выполняет? Героя можно понимать как архетип в духе аналитической психологии Юнга. Этот архетип образует «первую ступень в дифференциации психики[16] подрастающего человека. Он служит для развития индивидуального самосознания, для подготовки молодого человека к самостоятельному преодолению задач жизни. Миф о герое, побеждающем зло в образе дракона или чудовища и освобождающем свой народ, вполне универсален и воплощает мобилизацию сил самосознающего Я, концентрацию и укрепление воли Я в сложных жизненных ситуациях для преодоления внешнего сопротивления. То, что верно для процесса индивидуального развития, можно принять и для актуализации архетипа героя в коллективно-исторической ситуации. Поэтому тоталитарная культура пытается присвоить источники энергии героического мифа, чтобы использовать его для своего укрепления. Целью является здесь массовая идентификация с героем и подражание ему для решения поставленных государством задач. Эта мобилизующая функция тоталитарного героизма, соответствующая активистским и волюнтаристским тенденциям тоталитарной культуры, достаточно хорошо известна. Однако наряду с мобилизацией энергии перманентный героизм выполняет еще одну важную задачу, которую можно также сформулировать, опираясь на юнговское определение героического архетипа. Согласно Юнгу, зрелая позиция формируется только по ту сторону героической позиции. Однако если героическое должно быть преодолено в процессе созревания, значит, воспевание героизма выполняет противоположную задачу, то есть задачу препятствовать процессу созревания индивидуума, делать человека инфантильным[17].

Герои — это всегда «сыновья», которые следуют приказам, указаниям и советам «вождей-отцов», осуществляют их и после осуществления предстают перед отцом, демонстрируя свои достижения. В отношении к «отцу» героя всегда отличает подростковость. Советские летчики и герои труда хотя и стареют, но никогда не получают эпитета «отец»[18]. С другой стороны, «вожди-отцы» хотя и имеют героическое прошлое и приписывают себе героические подвиги и атрибуты[19], однако стоят, несмотря на под-

---

[16] Hendersen J.L. Der moderne Mensch und die Mythen. Jung C.J. u.a. Der Mench und seine Symbole, Freiburg, 8.Aufl., 1985, S.129.

[17] О тоталитарной культуре как «мире детства» см.: Добренко Е. Метафора власти; Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен, 1993.

[18] Ср. Clark K. The Soviet Novel. Chicago, London, 1981, S.127f.

[19] Talgren V. Hitler und die Helden. Helsinki, 1981, S.255 показывает, что автобиографическая часть «Моей борьбы» Гитлера стилизована по образцу мифа о герое. Подвиги Сталина в гражданской войне, в построении страны и т.д. были воспеты в бесчисленных фильмах и текстах-панегриках. См. Koenen G.: Die groBen Gesänge — Lenin, Stalin, Mao Tse Tung: Fuhrerkult und Heldenmythen des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main, 1993.

черкнутые дружбу и товарищеское отношение, на некотором удалении и над героическими «сыновьями».

Тоталитарный культ героя следует рассматривать на фоне соответствующего ему культа молодости. Национал-социализм с самого начала изображает себя как молодое, даже омолаживающее движение. То же можно сказать и о Советском Союзе 30-х годов. Так, например, А. Афиногенов заключает свою «Песню о молодости» словами: «Мои друзья, товарищи,/ Еще мы молоды,/ Еще мы очень счастливы,/ Пусть наши виски и покрыты сединой»[20]. В другом стихотворении о Советском Союзе говорится: «Куда бы ты ни шел —/ Повсюду молодость,/ И у всех крылья от рождения!»[21]. (Видимо, стихи даются в обратном переводе с немецкого. — *Прим. ред.*).

Интересно, что, несмотря на разные культурные мотивации этого явления в России и Западной Европе, функционализация культа молодости во всех тоталитарных культурах имеет много общего. Пропагандирование молодого героя может быть очень хорошо использовано для целенаправленного достижения психической инфляции, то есть героического раздувания инфантильного Я[22]. Увековеченный архетип молодого героя нацелен на то, чтобы препятствовать взрослению «сыновей-героев» и всех, кто идентифицирует себя с ними, а право на зрелость оставить исключительно за мудрыми «вождями-отцами».

[20] «Правда», 28 октября 1935 г., с. 4.
[21] «Правда», 18 августа 1937 г., с. 2.

[22] Ср. Campell J. Der Heros in tausenden Gestalten. Frankfurt a.M., 1953, S.353; то же у: Fromm E. Die Furcht vor der Freiheit. Frankfurt a.M., 7.Aufl., S.183.

Н.Зоркая

Сотворение «гомо советикус»

Целью социалистической революции было, в числе других, создание некоей новой породы людей. Новой, не похожей на доныне существовавшие, — социалистической (или коммунистической) особи.

Скажем сразу: до конца выполнить задачу советский строй не смог. В его гомункулусе осталось немало «общечеловеческого»: теплого, живого, растрепанного, способного, надо надеяться, при благоприятных условиях регенерировать. Но было бы слепотой отрицать определенную, стойкую социально-психологическую специфику советского индивидуума. Вопрос в том, является ли он производным — уникумом нашей истории и нашей географии — или выражает некие закономерности (или отклонения) человечества вообще.

В книге Михаила Геллера «Машина и винтики. История формирования советского человека» — высказана неожиданная мысль: «Гомо советикус — комплекс качеств, черт характера, которые имеются — в разной пропорции — у всех людей, живущих в Советском Союзе, дышащих его атмосферой. Французский кинокритик, посмотрев советский фильм на фестивале в Венеции в 1982 году, был поражен: «Персонажи и режиссер пришли к нам как бы с другой планеты...» Его удивление понятно, но если бы он внимательно осмотрелся вокруг — на своей родине — во Франции, или в Италии, или в другой любой стране несоветского мира, он обнаружил бы в людях немало качеств советского человека, готовность приобрести эти качества. Легко заметить, что во всех странах, где устанавливается система советского типа, немедленно ставится задача создать Нового человека».

О том, что в старых-добрых западных демократиях где-то в тайной глубине дремлет подобная возможность, избираемая добровольно при располагающих к тому социальных условиях, поведали не только гражданская история европейских диктатур XX века, но и великий цикл художественных творений с моделью «Носорогов» Ионеско в центре. Чем же может удивить Россия, где создание нового человека — то ли замятинской единицы под порядковым номером из коллективного «мы», то ли оруэлловского подавленного интеллектуала, то ли айтма-

товского манкурта — входило во всеобъемлющую программу экономики, политики и идеологии. К тому же в национальном менталитете, культурной традиции, в быту и нравах, сложившихся на пространстве России, имелись немалые предпосылки для удачи социального эксперимента. Однако были и противопоказания — население России, многомиллионное и многонациональное, разумеется, не было однородным.

Выращиванию «гомо советикуса», то есть некоей мутации, — способствовало систематическое истребление, снятие одного за другим целых общественных слоев и классов — дворянства, священства, крупной буржуазии, средней буржуазии, офицерства, далее командного состава Красной Армии, политических партий, кроме большевистской, а потом инакомыслящих большевиков, интеллигенции, крестьянства и т.д. Это были массированные смертельные удары по русской нации и другим народам, населяющим Россию, поистине геноцид. И можно лишь поражаться, что народ выжил и что манкурта из него в итоге все же не получилось. Обработку же идеологическую, воспитание оставшегося, селекционированного и отобранного, индивидуума, формирование сознания каждой человеческой особи охотно взяло на себя искусство. Это оно по капле, множеством повторений вколачивая в умы новые эталоны, сознательно разрушало традиционные представления, нормы, понятия о добре и зле. Герой произведений искусства был или образцом для подражания, или отрицательным примером. Складывались неведомые системы ценностей, шкала достоинств, критерии и ориентиры. Они или резко противоречили былым общепринятым нормам нравственности и морали, нормам и правилам, от века основанным на христианских постулатах, или мимикрировали, заимствовали фразеологию последних, изнутри их отрицая и по сути дела превращая в полную противоположность. В этом смысле известная концепция Н.А. Бердяева о русском коммунизме, как о профанированном христианстве, может получить многообразное подтверждение в советском искусстве. Один из главных образов его «положительного героя» — это образ героя-подвижника, самоотверженного борца за рай на земле». Присвоение христианских понятий в перевернутом и снятом виде сочетается с государственным атеизмом, дьявольской атакой на Христа. В формировании нового иконостаса героев и мучеников, образа-примера явственно видна динамика внедрения идей и догматов марксизма-ленинизма в массовое сознание и замещения ими христианских понятий и евангельских заповедей. Замещение идет разными способами: прямым отрицанием («Религия — опиум для народа», «Христианское смирение — способ эксплуатации трудящихся» и др.) или с помощью некоего заимствования контура, оболочки предмета для наполнения его иным, чаще всего противоположным содержанием.

Так, в советской аксиологии положительного героя важнейшую роль играла оппозиция «богач — бедняк», а бедность рассматривалась как некий мандат или «знак качества». Антитезы «богач — бедняк», «эксплуататор — эксплуатируемый» предстают в послереволюционной идеологии и искусстве как некие категории, данные раз и навсегда, враждующие и непреодолимые. Никакой диалектики не допускается. Пореформенное русское общество, стремительно двигавшееся по пути капитализма и демократизации, изображается разделенным высокими сословными барьерами наподобие феодального. «Мужицкое» происхождение русского капитала, все эти судовладельцы из бурлаков, антрепренеры из мальчиков, фабриканты из счетоводов — любая социальная динамика, столь оживленная в России на рубеже столетий, не принимается в расчет. Классовые определения принимают характер стабильный, догматический, едва ли не сакральный. У Ленина в его богатой фактами книге «Развитие капитализма в России», где прослеживается процесс миграции крестьянства в город и образование некоего симбиоза — фабричного «крестьяно-пролетария», отправлявшегося на заработки из села на завод и возвращавшегося в село, — даже эта всероссийская циркуляция не разрушает догматических барьеров между «крестьянином», «рабочим», «буржуа». Классовая принадлежность воспринимается как нечто навсегда данное. Или же связующим ферментом между видами (классами) эксплуатируемых становится та самая категория бедности.

В создании статичной, застывшей картины мира преуспело прежде всего искусство, оперативно разработавшее целую систему клише. Только революция-бунт способна даровать счастье угнетенным. Богатые и бедные — вот как непреложно делится российская вселенная. В 1917 году эта аксиома приобрела значение всеобъемлющее в большевистской пропаганде, впрочем, опираясь на литературу народнического толка, на архаический марксизм прошлого века, на знаменах которого реял бюхнеровский лозунг «Мир хижинам, война дворцам!», соединяя единой линией «Коммунистический мани-

фест» Маркса и Энгельса, «Капитал», прекраснодушный либерализм, баррикады Парижской коммуны и «Интернационал» Эжена Потье. В России все это наложилось на традиционное русское народолюбие, страстное сочувствие сирым и нищим, восходя, разумеется, и к евангельскому осуждению жадного богатого. Российская отсталость, крестьянская нищета заслоняли и в массовом сознании и в ви́дении мира художником новизну капиталистических отношений, где личная инициатива, трудолюбие и упорство позволяли индивидуальной судьбе складываться по-разному при равном старте. Буржуазные отношения давали человечеству не только эксплуатацию и право сильного, но возможность соревнования. Человек способен был добиться многого своим трудом и упорством. Но это не принималось в расчет послеоктябрьским искусством, громившим прошлое.

В картине Вс. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга», снятой к 10-летию Октября, герой назывался Парень (с прописной буквы). Фигура обобщающая, сочетающая в себе символизм пролеткультовского толка и передвижнический натурализм, — огромный детина с крупными чертами лица, с пшеничными волосами в скобку, с натруженными руками и сутулостью батрака. Первый титр фильма: «Пензенские, новгородские, тверские...» — подчеркивает общераспространенность явления, нищету, гонящую парня в город. Герой бос, в рубище, подпоясан веревкой. Далее «путиловские, обуховские, лебедевские», то есть эксплуатируемый пролетариат столицы, превращаются в пушечное мясо мировой войны. Парень и в стадии пролетария и в солдатской шинели сохраняет (специально!) все: свою повадку, тупое и забитое выражение лица, нищенскую одежду — он всегда бедняк. В финале мы видим его среди штурмующих Зимний дворец: только революция может изменить судьбу нищего русского парня.

В пьесе Л. Сейфуллиной и В. Правдухина «Виринея» (1925), инсценировке одноименной повести Л. Сейфуллиной, и в знаменитом спектакле Театра имени Вахтангова была сцена шумных деревенских выборов в Учредительное собрание. Руководят процедурой учитель (интеллигент) и демобилизованный солдат Павел Суслов (большевик). Кульминационный момент: девочка-поводырка тащит к урне слепую и глухую столетнюю старуху. Председатель-интеллигент заявляет: «По закону лишена права голосовать». Взрыв возмущения в толпе: «Да ведь она из бедных бедная!» «Здесь у Павла Суслова по пьесе была реплика «всякому закону по нужде должно быть послабленье», — рассказывала потом Л.Н. Сейфуллина, — Щукин (исполнитель роли, далее специализировавшийся на образах большевиков вплоть до В.И. Ленина в знаменитой дилогии М. Ромма. — *Н.З.*) вкладывал в нее глубокое содержание: за деревенской беднотой право первого голоса... — истинный голос народа».

Слепо-глухая старуха, не понимающая, где она, и не видящая бюллетеня, — вот квинтэссенция классовой идеи! Аплодисменты в эти минуты сотрясали зал Театра имени Вахтангова, а толпа на сцене ликовала.

Бедность — индульгенция, пропуск в рай на земле, который вот-вот наступит. Конкретные причины бедности не важны — многодетность или пьянство, смерть кормильца или лень, — несущественны и никогда не анализируются. «Богатство», «богатый», «буржуй», «кулак» — позорное клеймо. В этом смысле немногие из ранних послеоктябрьских произведений, где были взяты иные ракурсы деревенской иерархии, часто объявлялись примерами кулацкой идеологии. Чаша сия миновала Сергея Есенина, который в поэме «Анна Снегина» нарисовал весьма неприглядную картину бедняцкого села, состоявшего из одних пьяниц и ленивцев, а в революцию ставшего опорой нового режима. Справные мужики — в новой терминологии «кулаки», то есть мироеды, злыдни, жадюги, насильники.

Один из первых злодеев и мерзавцев — отрицательных персонажей советского искусства — это именно кулак. С его фигуры начинается «миф о вредителе», главный послеоктябрьский миф, разъясняющий, почему же обещанный земной рай все не сбывается: из-за происков врага. Кулак в агитфильмах раннего советского производства 1918—21 годов, наглый сластолюбец, затаскивает крестьянских девушек-красоток в конюшню, бьет батраков, взимает непомерную мзду с безлошадных, издевается. Рядом с этим клише, сошедшим с ревплаката-карикатуры (круглое брюхо, жадно разинутый рот), хочется вспомнить одного из тысяч подлинных русских «кулаков» в жизни, волей судеб имеющего отношение к русскому киноискусству. Это — Илья Иванович Мозжухин, земледелец из села Кондоль Пензенской губернии, в черноземной российской глухомани. Владелец бахчей и полей, по советской терминологии, конечно, «эксплуататор», ибо рядом с ним самим, вставшим в 4 часа утра, работали и по найму, получая немалые деньги, одно-

сельчане. Цветущее хозяйство, благородные, тонкие черты лица. Добротный дом, что стоит и сейчас, сад. В свободные часы — скрипка. Жена из семьи местных священнослужителей, четверо красавцев сыновей окончат гимназии, старший, Александр, станет оперным певцом, знаменитым басом Петербурга, младший — Иван Мозжухин — «королем экрана». Илья Иванович подпал под первые же «раскулачивания», из дома был вышвырнут, с кротостью принимал удары, ослеп, бродил в рубище, умер в нищете. Нужно было, чтобы прошли десятилетия, и, собираясь к «Музею братьев Мозжухиных» (чудо, что такой имеется!) 26 сентября, ежегодно, в день рождения Ивана Ильича, кондольчане гордились бы земляком, покорившим Европу, и старухи плакали, вспоминая, как помогал бедным Илья Иванович, как щедро он платил и какая добрая была Рахиль Ивановна, его супруга.

Сколько таких трагедий знает русская деревня!

Но совсем иной образ деревенского хозяина складывало и варьировало советское искусство.

В эйзенштейновском «Старом и новом» героиня, крестьянка-беднячка Марфа Лапкина приходит к кулаку просить лошадь — худенькая, веселая, легкая, в нищенских лохмотьях. У кулака же двор огражден высоким и мощным забором, все защищено, подметено, надраено, свежевыстругано, в резном, узорном дереве. Это — образцовое хозяйство: кругом висят, в порядке и аккуратности, хомуты, подпруги, вожжи. А вот и сам кулак со своей кулачкой — в постели, жирные, как свиньи. Муха ползет по толстой щеке кулачки, струйка кваса стекает по складкам шеи кулака... Большой мастер воплощения «мерзости», «отталкивающего», Эйзенштейн все свое отвращение вложил в образы богатых: дамы-садистки в «Октябре» зонтиками выкалывают глаза арестантам, в «Стачке» целая сюита физических аномалий и уродств развертывается в коллективном портрете буржуев — владельцев завода и их холуев, в «Старом и новом», в «Бежином луге» — кулаков.

Экстракт «кулацкого», то есть по сути дела хозяйственного, рационального, жестоко осуждается не только в самом кулаке, но также и в советском послереволюционном деятеле.

В пьесе «Авангард» (1930) Валентина Катаева выведены два председателя первых сельскохозяйственных артелей. Рачительный, хозяйственный, прижимистый осуждался. Воспет был второй — размашистый, по складу партизан, и в мирные дни добивающийся победы риском и ценой собственной жизни. Противопоставление двух типов двигало сюжет.

Гнусный облик Чорбы-кулака демонстрировался прежде всего тем (автор считал это наглядно-убедительным), что председатель артели все время зорко замечал любые неполадки в хозяйстве и исправлял их, делал замечания артельщикам: то мешки с мукой, видите ли, не под навесом, а под дождем, то хомуты валяются, то куры клюют зерно... — крохобор! Его антипод Майоров такими мелочами не занимался, все время говорил зажигательные речи, а когда оказалось, что у коммуны нет тракторов, рванул со товарищи аж в Ленинград на «Красный путиловец», там сказал несколько речей, зажег, убедил, и ему за ночь сверхурочными собрали колонну для его черноморской коммуны. Эту колонну он повел через всю страну с Севера на Юг и погиб.

Пьеса «Авангард» — поистине модель трактовки темы. Сюжетная конструкция, основанная на двух контрастных судьбах, не уйдет из советской драматургии до 1950—1960-х годов, венцом ее станет аналогичное строение фильма «Председатель» (1965), главная часть которого называется «Братья». Один, Егор Трубников, исступленный, фанатичный, честный и самозабвенный руководитель колхоза, второй — Семен, принципиальный убежденный единоличник (читай: эгоист, куркуль, скопидом). Темпераментно поставленная и ярко сыгранная Ульяновым и Лапиковым сцена драки братьев, когда они насмерть схватились с оглоблями в руках, визуально демонстрирует непримиримость конфликта, который всегда будет решаться в пользу романтика, авральщика, «рекордсмена», в пользу старинного «авось», а не расчета, непременно именуемого «сухим», «плоским», «арифметическим».

Это бы еще полбеды. Искусство идет дальше, соединяя с психологическим типом хозяина преступность, низкое коварство, двуличие. У Довженко — галерея кулаков-мерзавцев: Павло, закомплексованный уродец из «Звенигоры», этот жалкий брат красавца пролетария Тимоши; ублюдок Хома, который из ненависти к колхозу мочится (в кадре) в трактор и стреляет в тракториста Василя, когда тот по пути к возлюбленной танцует в эротическом экстазе лунной ночью; таежные кулаки-оборотни из «Аэрограда». Дальше: самый опасный кулак, кулак-интеллигент в «Крестьянах» Эрмлера, играет на дудочке и убивает свою жену — колхозную активистку...

Ближе к нашему времени: вспомним оттепель, «Чужую родню» Швейцера — Тендрякова, где был такой славный коллективист Федор — Рыбников и такие противные со своими туго набитыми сундуками недорезанные единоличники Ряшкины. Несть числа этим экранным и сценическим персонажам, которых можно было бы поместить под поэтическим девизом из знаменитой «Смерти пионерки» Багрицкого, где мать, плача над своей умирающей девочкой, вспоминает, как она «ночи не спала, все коров доила, птицу стерегла» для дочки — и это «постылые слова», а не постылые — «нас водила молодость в сабельный поход...»

Положи руку на сердце, читатель! Положи руку на сердце, и автор этих строк! Разве мы сами симпатизируем «кулаку», богатому, тому, кто ездит сегодня в «Вольво» и в «Ауди», кто говорит продавцу: «Завесьте мне этой колбаски килограммчик (салями — 1 кг — 27 000) и еще сырку, вот этого, дырявого (эментальский — 18 000)». Настолько же, насколько на Западе богатый капиталист — «персона грата», настолько в нашем менталитете он, хотите — не хотите, негодяй. Чего же удивляться, что фермеров сегодня называют «помещиками» и снова жгут?

Было бы, однако, ошибкой отождествлять революционный культ бедности с традиционным христианским отношением к оппозиции «бедный — богатый». Века христианской культуры воспели и претворили в искусство поэтику «добродетельной бедности» — то есть аскезы, безразличия к мирским благам. Но нечто совсем иное — культ бедности и бедноты в русской революции. Он основан на зависти, агрессии, ненависти, подозрительности и желании отобрать, отнять богатство, сделать богатого бедным. Революционный лозунг «Экспроприация экспроприаторов», или, в переводе на бытовой язык, «грабь награбленное», как нельзя лучше пришелся революционному народу. 1918 год знаменит «красными петухами» в усадьбах по всей Руси великой, вплоть до шахматовского имения А.А. Блока (подожженного, судя по всему, верным слугой Федотом, который к тому же не поленился выкинуть из ящиков и затоптать ногами «бариновы бумажки» — сиречь рукописи стихотворений и поэм). Бог спас пушкинское Михайловское, через 25 лет разоренное гитлеровцами, но ведь все имения вокруг были превращены в конюшни. Сейчас это становится известным от гидов заповедника, в иных случаях вынужденных во имя истины «реабилитировать» даже немецко-фашистских оккупантов, на которых списывали многие бесчинства революционных масс.

Русский бунт 1917-18 годов, «бессмысленный и беспощадный», поражает дикостью, злобой и каким-то странным бескорыстием. Ведь, как правило, ценности не воруют. Их уродуют, крушат.

И в этом, если вглядеться, также сказывается исконная приверженность к бедности, совпавшая с лозунгами и идеалами революционного искусства. Истоки найдем и в фольклорном «сюжете № 1», который прямо соотносится с менталитетом русского народа — разинском сюжете, в частности, в народной игре «Лодка». Это, так сказать, сюжет-архетип и архетипический образ национального фольклора, лубка (в широком смысле), традиций XIX века и разнообразных форм массовых действий начала века XX.

«Шайка разбойников» — одно из самых ранних названий драм семейства «Лодки», а насильственное отнятие богатств, нажитых ранее и признаваемых незаконными, в облике налета и стихийного нападения на зажиточное хозяйство — один из главных мотивов. То же в скоморошьих песнях: разбойники приходят в дом («в гости») к богатому мужику (ростовщику) и забирают деньги. В другой песне сами скоморохи («веселые») приходят к богатой бабе («ростовщице»), отбирают кубышку и обещают сжечь двор.

Столь же, как ограбление богача, популярен в «Лодке» и в русском фольклоре вообще мотив поджога, пожара, красного петуха. В разинских песнях: «Уж и в Астрахань зайду, выжгу-вырублю...», в призывах атамана «Лодки»: «Жги, пали, пей, гуляй!» — вековая народная мечта о поджоге и превращении барского дома в огромный, до небес, разбойничий ночной костер.

Из версии в версию «Лодки» переходит сцена пирушки разбойников. Поджог или разграбление имения также подразумевает разбойничий триумф-пир. Грабеж имущества связан с разгромом погреба «ренского вина», помещичьих винных подвалов. Описание лесного лагеря разбойников в каждом из лубочных романов обязательно содержит реквизитом бочки, бочонки, чарки, стаканы, брошенные в траву ковши, фигуры храпящих, упившихся разбойников.

Удивительно, как точно революционная реальность и особенно партизанщина периода гражданской войны воспроизводят в широком масштабе «шаечки», «ватаги», «сарынь» былых «лодок». Так, части «Лесное воинство» и «Рябина в сахаре» в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» буквально полны отсылками (причем интуитивными, эмоциональными) к

разбойничьему фольклору — подлинность заговоров ведуньи Кубарихи, бормочущей: «Сходись ко мне всех стран босота и пролета». Чапаевская вольница также может служить здесь хрестоматийной иллюстрацией.

Культивируемые клише массового сознания революционной эпохи опирались на вышеописанные свойства национального менталитета: на идеал лихого бунтаря, непокорного разбойника, на мечтание о красном петухе, разгроме барского имения — из мести, зависти и озорства (а не корысти!), — о захвате винного погреба, об огромной пирушке у костра на ночной лесной поляне, и чтобы там без счету было бочек и бутылок, чтобы доволен был атаман (пахан) и плясала на ковре пленница — красна девица...

Были ведь в духовной и бытовой традиции русских людей совсем иные идеалы, примеры, понятия о добре и зле. Это и образ бессребреника, чудака, юродивого, высоко чтимого издревле на Руси. И тот редкий, но истинно русский характер, который в виде «совершенно положительного героя» избрал Достоевский для князя Мышкина. И вереница женских образов, олицетворяющих высокую самоотверженность, нравственную чистоту и душевную красоту — от Татьяны Лариной, Лукерьи из рассказа Тургенева «Живые мощи» и до Матрены у Солженицына. Но были взяты на вооружение победившей идеологией и ее искусством для конструирования нового человека не эти христианские добродетели (над ними лишь издевались), а именно «разбойничьи» свойства, усугубленные социологическими понятиями и лозунгами марксистского толка об эксплуатации, неравенстве и необходимости «отнять» и «раздать»; впрочем, «раздать» не обязательно, главное — отнять, а там можно просто разбить и выбросить.

«Сарынь», «голытьба», «сброд», «пролета да босота» ныне превращались в жертв капитализма, в «эксплуатируемых», в «трудовые классы», в «трудящихся». Им, в силу их классового и социального происхождения и унижения при царском строе, прощалось и списывалось все.

1920-е годы дают резкое увеличение и распространение преступности. Причинами являются не только пережитые страной катаклизмы, ужасы послеоктябрьских расправ ЧК и братоубийство гражданской войны, но и писаные, а также неписаные новые законы, по которым мог быть легко расстрелян поэт Николай Гумилев на основе недоказанного политического обвинения и столь же легко оправдан любой преступник и даже убийца, поскольку он принадлежит к «эксплуатировавшимся классам». Раздел «Происшествия» в газете «Вечерняя Москва» и вечернем выпуске «Красной газеты» в Ленинграде буквально и ежедневно взрывается чудовищными, кровавыми деяниями. Две молодые женщины, работающие на московской пристани речных трамваев, зверски убили, расчленили и выбросили в Москву-реку тело начальника пристани, который принуждал их к сожительству. Приговор: оправдать! Он, видите ли, эксплуататор, а они эксплуатируемые. Архитектор, автор проекта Ленинградского крематория (тогда это была прогрессивная новинка), некто Джорогов обвиняется в убийстве своей любовницы, в сексуальных преступлениях «Синей бороды» — его как представителя бывших «правящих классов» сажают в тюрьму на основании доносов; через семь лет повторно слушается дело: за отсутствием состава преступления подсудимый оправдан, но жизнь непоправимо сломана. Зеленая улица «босоте и пролете»!

Складывался также и комплекс черт героя революционной борьбы, сводящийся к готовности отдать жизнь за дело трудящихся. Но это уже «ретро», постизображение или так называемая «историко-революционная тема», которая далее будет изменяться в связи с поворотами идеологической конъюнктуры и политики партии. Главной же художественной задачей было воплощение «современной темы», то есть создание нового человека и соответственно внедрение в массовое сознание образа нового героя.

Каков он, новый человек?

Его формировали всесоюзные кампании-панамы, сборы на стройки-подвиги, каналы, Комсомольск-на-Амуре, целина, БАМ на протяжении семидесятилетия. Пьеса «Город на заре» и спектакль предвоенной Арбузовской студии, эта прекрасная театральная легенда, могут служить эмблемой. В результате — несколько поколений перекати-поля, неукорененных барачников, вечных лимитчиков.

Ориентация на «весь мир голодных и рабов», то есть на социальные низы как таковые, порождала и закрепляла своеобразную идеологию и массовую психологию люмпенства. Ведь в широком масштабе марксистско-ленинские лозунги были осуществлены в варианте тотального разрушения. Присвоение по сути дела реализовала лишь небольшая социальная группа — «новый класс» (М. Джилас), «бюрократический аппарат», «командно-административная система» (М. Горбачев). Огромные массы советских трудящихся в результате

получили пайковое снабжение, которое парадоксально доходило до самых верхов — «кремлевский паек». Паек «кремлевки» — это то же довольствие, отличающееся от пайки зэка из ГУЛАГа только качеством и количеством. Получающий паек может его в любой момент лишиться, поэтому держится за него, к тому же не знает, что́ именно на сей раз положат ему в плотно упакованный куль, — в этом смысле он тоже равен зэку, который утром не знает, с чем сегодня будет баланда — с тухлой воблой или с хвостом селедки. Естественно, что сам этот всесоюзный обычай, заведенный еще в период военного коммунизма, определил структуру сознания советского человека. Психология человека на довольствии, пайка-пакета или, точнее, пайки, выдаваемой сверху, кем-то, государством ли, учреждением, начальством лагеря, — с годами, с десятилетиями настолько внедрится в сознание миллионов, что объявленный в 1990-х годах переход к свободному рынку встретил резкое сопротивление. В дилемме «карточки или рынок» массовая психология избирает карточки, то есть пайковое снабжение. Лишь бы паек был сносным, выдавался аккуратно и лишь бы ни у кого другого не было лучшего пайка — вот идеал равенства, исповедуемый «гомо советикусом».

И все же не совсем так! Если быть точными, придется признать, что «идеал» давно расходился с практикой. Советский человек научился приращивать к пайку самодеятельное довольствие: приворовывать у государства все, что плохо лежит, а лежит все плохо, приторговывать, широко раскинуть натуральный обмен по принципу «ты — мне, я — тебе». Давным-давно, особенно в 70-х, прочерчивали страну индивидуальные «бартерные рейсы» из Москвы в Новосибирск и из Паланги в Чебоксары с сапогами, косметикой, лимонами, стояли в очередях, отоваривались венгерскими мужскими дешевыми рубашками, продавали в подворотнях. Столь шокирующие ныне базары на углах, в переходах, где угодно существовали и процветали и при «застое», но лишь нелегально, скрытно — вот почему из всех прославленных форм «рыночной экономики» советский человек легко и органично принял форму перепродажи на углу сигарет и пива. Искусство не помогало в этой торговой школе, обошлись без искусства. Но...

Неопровержимым свидетельством, что десятилетия пропаганды-долбежки не смогли выбить того, что клеймилось «буржуазными пережитками» и «враждебными влияниями», может в 1990-е служить интегральный массовый успех (от бомжа до президента) маленькой Вероники Кастро в телеповествовании на уровне лубочных серий 1900-х и в эстетике «долюмьеровского кино». Правда, в своих увлечениях миллионная аудитория ТВ (читай: народ) оказалась непостоянна, и богатую, в слезах, мученицу Марианну сменила «просто Мария» — активная, знойная, неотразимая и неутомимая предпринимательница. Так или иначе, но не бездарно трансплантированными и пугающими нас схемами «шоковой терапии», не засилием непонятных светящихся букв над городскими домами, а цветными умилительными картинками ящика реализуются уроки «рыночной экономики» со всеми ее буржуазными добродетелями. Но вот что пока удручает: стоит какой-либо просто Марии преуспеть уже не в парижском салоне энной телесерии, а в жизни, на ее «Мерседесе» ей царапают все те же роковые три буквы, а в кармане норкового манто-макси ей приходится сжимать револьвер. То же и с Хосе Игнасио: открой он дело да вырвись чуть вперед из удручающего неоравенства киосков, похожих друг на друга, как некогда пионеры на линейке, — так уж жди все того же родного красного петуха. Таковы внутренние противоречия посттоталитарной действительности, имеющие, разумеется, глубокие исторические корни в массовом сознании «гомо советикуса», «совка», как прозвали его в конце 1980-х. Каков он будет в XXI веке, что победит: «сарынь на кичку» или русское культурное купечество?

Генеральская роль

Владимир Гостюхин сыграл легендарного генерала Горбатова в фильме «Генерал». Появись этот опус режиссера Игоря Николаева лет десять назад, ему наверняка бы светила всесоюзная премьера плюс весь набор стародомонклатурных почестей и наград. Гостюхин, надо думать, получил бы народного СССР. Но поздновато дослужился он до генеральского чина...

Начав карьеру в кино фоновой ролью ординарца («Был месяц май»), в 1976 году Гостюхин сыграл рядового партизана («Восхождение») и в одночасье стал знаменитым. Заглавная роль в фильме «Старшина», случившаяся после «Восхождения», прервала военную карьеру его героя. И слава Богу. Типологически Гостюхин вовсе не военная косточка. Война и все то страшное, запредельное, что с ней связано, — не ратный труд и даже не ратный подвиг, а испытание духа, — универсальная модель пути, который проходит гостюхинский герой, типажно восходящий к традиционной советской героике с ее программной апологетикой «человека труда», «гегемона». Такой герой был поставлен в авангард исторического процесса фактом классового происхождения — из бедных. Самое ему место — тридцатые. Там его хронотоп. А во второй половине 70-х, когда взошла звезда Гостюхина, ему, меченному социальной типологией, выпала задача воистину мессианская: взорвать изнутри модернистский типажный принцип «биографии, свернутой во внешность» (формула С.Эйзенштейна). Словно специально для того чтобы развенчать утопический проект положительного героя, культивируемый советским экраном, Гостюхин был извлечен из небытия Ларисой Шепитько — а у нее был глаз-алмаз. Массовидного героя, из тех, кому лицемерно льстила пропаганда, не скупясь на эпитеты типа «соль земли», Шепитько поставила в пограничную ситуацию выбора. Между жизнью и смертью. И показала, как он ломается. Будто вырубленный топором из монолита, эманирующий силу и уверенность, Рыбак в исполнении Гостюхина, почуяв близость смерти, становится куском страдающей плоти, тварью ползучей, послушной лишь инстинкту выжить — любой ценой.

Корень предательства Рыбака — в том, что он, будучи маргиналом, пребывает в состоянии доморали. По сути дела, он первобытный человек, персона без почвы и вне культурной традиции, управляемая инстинктами и легко приспособляемая для своих нужд любой сильной властью.

Проинтуированная Ларисой Шепитько эта социально-психологическая дихотомия — сила, витальность, звериная воля к жизни и нулевое состояние духа, нравственный вакуум, готовый, в неблагоприятной ситуации, вспыхнуть агрессией, — стала универсальным сценарием для актера Гостюхина. Добавьте сюда трагизм, придающий его героям интровертность и глубину — свойства, традиционно закрепленные за рефлексирующими интеллигентами, — и будете иметь представление об имидже этого актера. В нем и близко нет социального оптимизма а ля Сергей Столяров. Герой Гостюхина сумрачен, если не сказать — безысходно угрюм. Он зомбирован зловонными испарениями тоталитарного социума, и весь его экзистенциальный аппарат мучительно и косноязычно реагирует на внедрившееся в его плоть инородное тело — идеологию.

Гостюхину случалось играть и сугубо положительные роли («Случайные пассажиры», «Родник») — хватало и фактуры, и мастерства. Но настоящий, большой успех приходил, когда выпадала та самая роль, где в одном боролись двое — сильный и слабый, добрый и злой, гомо сапиенс и «гомо советикус». Как в «Охоте на лис» А.Миндадзе и В.Абдрашитова.

К началу 80-х, когда порезанный фильм все-таки получил разрешительное удостоверение, тоталитарный социум сгнил де факто. Со всей своей мифологией. Но миф социального героя был тотемом, за который власти стояли насмерть. Фильм же целил именно в ту сторону. По фильму выходило, что обласканный режимом «гегемон» — темный закомплексованный аутсайдер, одинокий волк, признающий лишь одно право — право сильного. Белов — выворотка положительного героя, его темное зазеркалье. Гостюхину, который вытащил на экран подполье «совка», ничего не оставалось, как закрыть тему «простого советского человека» в советском кино.

И он это сделал. Подоспевшая перестройка подарила ему почти одновременно две роли — в «Отцах» Е.Григорьева и М.Пташука и в картине Н.Итыгилова «Смиренное кладбище» (по прозе С.Каледина). В «Отцах» он сыграл бывшего охранника сталинских концлагерей, который кончает с собой, не в силах ни покаяться, ни понять степень собственной вины в терроре властей. У Гостюхина в этой роли куда отчетливей и достоверней (если по жизни) звучит мотив невменяемости янычара тоталитарного режима, чем лелеемая авторами драма потерянной веры.

Герой «Смиренного кладбища» также покидает бренный мир, но не добровольно, а, что называется, по пьяни. Кладбищенский рабочий, копщик могил, Ленька Воробей — натуральный изгой, человек падший и сломленный. И драма его в том, что не все человеческое в нем погибло. Время от времени попранная человечность бунтует. В минуты бунта алкаш Воробей прекрасен — такая в нем открывается мощь и сила натуры.

«Генерал»
Сценарий И.Николаева, В.Соловьева. Режиссер И.Николаев. Оператор Н.Жолудев. Художник И.Николаев. Звукооператор А.Киселев. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М.Горького. 1992.

Эту варварскую, не осознающую себя красоту заметил Никита Михалков и снял Гостюхина в «Урге» в главной роли водилы-дальнобойщика. Эпизод, где подвыпивший герой поет «Амурские волны», — гениальная формула актерской сущности Гостюхина, угаданной режиссером. Медиатор — вот экзистенция гостюхинского героя. И пение его — вопль и лепет жаждущей воплощения души, не ведающей себя, но темно и страстно ждущей ответа на загадку своего пути.

Итак, Владимир Гостюхин волею судеб воплотил в кино едва ли не все ипостаси «простого советского человека», обнажив его люмпенско-маргинальные корни, и обозначил его эволюцию — от любимца времени до его изгоя.

Экранные перипетии этого героя кончились. По крайней мере, на сегодняшний день. Но в декорациях реальности они все еще продолжаются. И не без участия Владимира Гостюхина. Не дай ему Бог повторить судьбу своих же экранных персонажей, раздавленных мертворожденной идеологией, — но выбрал он именно этот, гибельный путь. Его имя мелькает в одиозной обойме «национал-патриотов», «истинных радетелей России».

На этом можно было бы с горечью поставить точку, если бы не генеральская роль в новом фильме Студии имени Горького. Роль любопытна прежде всего тем, что неожиданно высветила в Гостюхине имидж мифологического героя. Он был очевиден в «Роднике», в других же работах актера, включая «Ургу», это его свойство работало на социальную диагностику и растворялось в ней. «Генерал», где действие происходит в годы великой войны, смотрится сегодня как чистый миф. Фундаментальное стало маргинальным, едва мы преодолели идеологическую фиксацию. Горбатов, Жуков, Рокоссовский, сталинский сатрап Мехлис, идеологический террор, интриги военачальников — персонажи исторические, обстоятельства документально достоверные, но что-то, видно, произошло с моим восприятием: я смотрела этот фильм как богатырский эпос, прощая ему стилистическую корявость и старомодность, пуще того — понимая, что постмодернистским киноязыком не рассказать о больших людях на большой войне. Надо видеть, как органично чувствует себя Гостюхин в этом опрокинутом в прошлое мифологическом пространстве. Тот, который разрушил миф о «простом советском человеке», похоже, навсегда поселился на его руинах.

Елена Стишова

Хватит с него

Как все люди доброй воли, я не люблю, когда в нашем прокате зарубежный фильм получает другое название. И вообще лучше претенциозное «Падение», чем залихватски удалое «С меня хватит!» Но если по-человечески, понять можно. Хватит с него. С Майкла Дугласа.

Всю свою творческую жизнь положил он на то, чтобы сравняться по крутизне со своим отцом — Кёрком. Но его герои в «Коме» или «Китайском синдроме» в подметки не годились ребятам Кёрка — тот переиграл сынка даже в предзакатном своем «Сатурне III». Унаследованную от отца мужественную внешность природа в Майкле слегка подправила, придав ей латинскую мягкость. И даже когда он изображал детектива в телесериале «Улицы Сан-Франциско» или в «Черном дожде», эта предательская мягкость давала себя знать. Дэнни Де Вито, знакомый с Майклом чуть ли не четверть века, считает его редкостным добряком и «обаяшкой», и это совсем не по душе ни отцу, ни сыну. «А знаешь, мне хотелось бы взглянуть, как ты сыграешь негодяя», — сказал Кёрк за год до выхода на экраны фильма «Уолл-стрит», где Майкл сыграл биржевую акулу Гордона Гекко. Когда съемки кончились, ему исполнилось сорок три года. Он позвонил отцу: «Папа, это должно тебе понравиться».

Но не успел Майкл утвердиться в желанном амплуа, как ему пришлось изображать нечто противоположное — мужчину, ставшего жертвой рокового влечения. С этого момента ему выпало играть в поддавки с «крутыми девчатами». Да, с «Рокового влечения» Майкл вышел на тропу жанра, который называют «американской готикой», намекая на «готический роман», где действие разворачивалось в родовых гнездах английской знати. Соответственно и название фильма «Война в семействе Роуз» отсылает (не без иронии) к войне Алой и Белой розы. Это еще и комедийный парафраз некогда экранизированной пьесы Олби «Кто боится Вирджинии Вульф?»: озверевшая от жизненного комфорта женушка открывает серию боевых действий против своего Оливера, и скоро выясняется, что за его респектабельным шармом скрывается детская капризность, а за невозмутимостью — смятение и неуверенность, и что действительно, если изо дня в день наблюдать, как он ест, может возникнуть желание залепить ему по физиономии.

Решающий удар нанесла Майклу Кэтрин Трэмел (Шэрон Стоун) в фильме «Первобытный инстинкт». Убийца-писательница охотится за охотником-детек-

---

«С меня хватит!» («Falling Down»)
Автор сценария Эбб Рой Смит. Режиссер Джоэл Шумахер. Операторы Анджей Бартовяк, Арнольд Копельсон. Художник Барбара Линг. В ролях: Майкл Дуглас, Роберт Дюваль, Барбара Херши. «Warner Bros» (США). 1992.

тивом и настигает его в момент, когда желание охотиться отступает перед романтическим порывом любви. Акела промахнулся... Многолетняя война мужчин и женщин заканчивается победой девоительниц. Хитроумным уловкам мужчин, опрометчиво выбравшим обходной маневр всяческой куртуазности, женщины предпочли убойную силу половой провокации. И сим победили.

И вот, наконец, в фильме Джоэла Шумахера Майкл Дуглас — добропорядочный яппи в белой сорочке с галстуком и в очках — пытается взять реванш сразу за все, но это уже акция безумца. Обложили его, обложили, куда ни кинь — всюду клин: дома (жена ушла, забрав ребенка, точнее, из дома его выперли), на работе (там сокращение), пожрать как следует не дают, дурят на каждом шагу, шпана пристает, фашист крезанутый попадается, дорогу перегородили с чертовым ремонтом — куда страна катится? И он сам хватает винтовку и палит в белый свет как в копеечку.

Falling down. Майкл Дуглас так и сказал на Каннском фестивале: это, мол, метафора падения — человека, города, общества; нисхождение в ад. И герой мой отрицательный, сумасшедший.

А мы было подумали — крутой.

Нина Цыркун

Жестокий романс

«Тюремный романс» — фильм, сделанный для двух «звезд», для Марины Неёловой и Александра Абдулова.

Быстро проговорим сюжет: следователь (-ница) влюбляется в своего подследственного; дело в каких-то слабоартикулированных валютных счетах за границей; она помогает ему организовать побег и передает пистолет; операция терпит крах, возлюбленный погибает.

Если бы вышеназванные имена не присутствовали в титрах фильма, то, наверное, лучшим критическим комментарием была бы фигура умолчания. Драматургия поверхностна, режиссура — тоже. Создается ощущение, что авторы взялись за дело, имея в виду неизбежно (учитывая качество пущенного в ход материала) блистательный результат и не очень представляя себе работу, которую необходимо было проделать для этого на съемочной площадке.

Так не умеющие шить люди, мысленно примерив на себя модель из каталога, начинают самонадеянно кроить материю и уже после первых двух разрезов скучают от явно обозначившегося несоответствия, но продолжают портить ткань. Все это так понятно с первого эпизода, что, честное слово, не стоило бы удлинять бытие фильма рассуждениями о нем.

Но актеры, которые, хоть и без удовольствия, тащат на себе этот многочастевый груз, эти скорбные бурлаки экрана?! Принято считать, что в таких случаях они как бы не виноваты, хотя, как известно, вопрос вины сложен для трактовки.

Разными дорогами пришли они к тем невнятным ролям, которые выпали им в данном фильме. Различны исторические и культурные контексты, которыми определяются эти имена.

«Современник» такой, каким он возник, стал знаком интеллектуализма, интуитивно-социальной рефлексии, существующей в гармонии с историческим временем. Ленком популяризировал на отечественной сцене инородный жанр рок-оперы, чем и завоевал признание публики, не имеющей доступа к оригиналу.

Имя Неёловой мифологично, ибо «Современник», с которым она ассоциируется, создал свою художественную мифологию. Абдулов же поднялся на гребне популистской волны, пущенной Ленкомом, похожей на стиль, но таковым не являющейся.

Кажется, действительно любопытным сюжетом могла бы стать история взаимодействия двух актерских имиджей, почти равных по уровню славы, но со столь разной этимологией... Но не стала. Очевидно, оба актера в данной картине были предоставлены сами себе. И что из этого получилось?

Неёлова. В плоском, контурном пространстве «Тюремного романса» она смотрится то растерянной, то снисходительной (и чуть ли, увы, не брезгливой). И здесь, как кажется, смешиваются человеческие и актерские ощущения. В одном из эпизодов режиссер предложил ей воспользоваться знаменитой истерикой (помните «Монолог»?), но копия получилась неудачная и — по исполнению заметно — нежеланная. Как и вся работа в целом: актриса как бы уступает постановщику какое-то бледное подобие собственного образа, собственной личности, но, еще не выпустив из рук, уже вспоминает о реальной стоимости того немногого, с чем решила расстаться. Довольно часто ее героиня надевает большие дымчатые очки, и, кажется, не случайно.

Абдулов. Он вообще производит впечатление актера, которому нужна плетка, однако сегодня режиссура и драматургия редко подстегивают его. Сейчас он преимущественно тиражирует в ролях свой житейский имидж, который, в свою очередь, является функцией образа, сложившегося на подмостках. Мы помним, как, пройдя

«Тюремный романс»
Автор сценария С.Соловьев. Режиссер Е.Татарский. Оператор П.Лебешев. Художник Н.Кочергина. Композитор С.Курёхин. Звукооператор И.Вигдорчик. «Табиви-фильм», «Ленфильм». 1993.

через амплуа героя-любовника, Абдулов обрел себя в эксцентрике, которая больше ему подходит, — для кинообольстителя его герою не хватает ориентации на положительность.

В «Тюремном романсе» он, как и Неелова, демонстрирует актерский конформизм, но делает это, естественно, по-своему. Он не утруждает себя сдержанной и слегка уступчивой вежливостью, он не скрывает свою скуку — в фильме это выражается в равнодушном произнесении текста. И, заметим, снисходительность его иного рода, чем у Неёловой, — холоднее и грубее.

Есть, правда, сцены, где постановщик очевидно делает ставку на абдуловский «репертуарчик», берущий начало из знаменитого «Уно, уно, уно моменто...». Не без азарта в таком случае Абдулов на многочисленные «просим! просим!» что-то «отчебучивает» — исполняет, например, блатную песню, лихо аккомпанируя себе на алюминиевой кружке. Или в одиночку, к вящему удовольствию публики, разыгрывает фарсовую сцену «большой жратвы».

Так, каждый своим маршрутом, пересекают актеры унылое пространство этой криминальной истории.

И еще одна деталь — трогательные махровые халаты, в которых исполняются альковные сцены. Надеты они с обязательностью клерковских галстуков; линия, по которой одна пола запахивает другую, остается при движении столь постоянной, что возникает мысль о потайной застежке. Все это в данном фильме свидетельствует о наличии строго оговоренного контракта.

Скорее всего «контракт» и есть ключевое слово в применении к данным актерским работам. «Игра» должным образом отмерена, причем в условия не входило, что качество ее будет дебатироваться. И Неелова и Абдулов могут позволить себе торговать срезками своих имен, их дело, как распоряжаться этой собственностью.

Марина Дроздова

Зигзаг неудачи

Денис Горелов утверждает («Сегодня», 26 марта 1994 г.), что слово «мужской» в названии фильма, наряду со словами «ангелы», «Америка», «инстинкт» и «супер», относится к разряду пошлейших. Однако на наш случай его вердикт не распространяется, ибо тут атрибут «мужской» не обнаруживает претензии на метафоричность, а имеет сугубо медицинское значение. А в медицине какая пошлость? Одна беда.

«Мужской зигзаг» исполнен в жанре культурфильма. Об этом зрителю просигналили в титрах, где было обозначено: «автор сценария, режиссер и врач-сексопатолог — Юрий Рогозин». Клинический случай проиллюстрирован жизненной драмой Александра Б. (Батюшкина), понесшего в результате неумеренной половой активности (в ее орбиту попали и нимфетка-нимфоманка, и замужняя дама-хромоножка из порядочных) заслуженную кару. Как говорится, кто с мечом, тот от меча... Но строго выполняя рекомендации режиссера-сексопатолога (посещая видеосалоны, грызя орехи и соблюдая обет воздержания), Александр вновь входит в свою мужскую силу и сливается в экстазе с законной женой. Вот, собственно, и все.

Интерес представляет, конечно, не это, а то, как ведут себя в предлагаемых обстоятельствах актеры. Не обученный играть в этом редкостном жанре Михаил Ефремов пытается перевести рассказ в более привычный комедийный регистр, но скоро выдыхается. Ожидаемая зрителем (который не лыком шит, знает про постмодернизм) домашняя заготовка: «Спокойно, Маша, я Дубровский» — выпаливается в первые же минуты, и скоро выясняется, что больше ждать нечего. Правда, всем сюжетом обыгрывается название другого фильма с участием М. Ефремова — «Когда я стану великаном». Вот и вырос его лирический герой, стал великаном, или, популярно выражаясь, гигантом большого секса, а счастья нет.

Не уютнее чувствует себя и наш «красный Диор» (см. «Мелочи жизни») Александр Лазарев в роли отца главного героя, не снимающего тесный и плохо сшитый милицейский мундир. Можно представить, каких творческих мук стоило ему как бы естественно вымолвить в кульминационной сцене матерное словцо, прозвучавшее мягко и задушевно.

И только Евгения Добровольская ловко выкрутилась. Она так отстранилась от разыгрываемых ситуаций, что попала в некое экстерриториальное пространство и свободно прожила в нем все экранное время, без малейшей натуги произнося все свои реплики. Подходит, к примеру, к телефону, а муж, зная, что звонит любовница, трубку снимать не велит, на что она, Наташа, возражает: «А вдруг кто-нибудь умер!» И так это у нее легко выходит, прямо как у Лены Шмелевой, рассказывающей про жертвы аварий в передаче «Автомиг». А сцена-поединок в зоомагазине, где она с убийственной вежливостью отражает грубый натиск соперницы — просто классика женских дуэльных эпизодов.

Но лучше всех сам Юрий Рогозин — сексопатолог, пользующий от импотенции примерно как районные врачихи лечат от ОРЗ.

...Выходя из зала, я подумала: а вот пройдет лет тридцать — сорок, и будущий Олег Ковалов отыщет в архиве новехонькую копию «Мужского зигзага» и поставит «Сады скорпиона II»...

Нина Цыркун

«Мужской зигзаг»
Автор сценария и режиссер Ю. Рогозин. Оператор Э. Щербаков. Художники А. Толкачев, В. Ермаков. Композитор Р. Загороднюк. Звукооператор В. Клочников. Киностудия «Irka-film», 1992.

Нонна Мордюкова:

«Будешь падать – держись за землю»

Интервью ведет Леонид Павлючик

Леонид Павлючик. Нонна Викторовна, сегодня хотелось бы с вами поговорить не о безусловных творческих свершениях, а о жизни, о том, что обычно остается вне поля зрения критиков и киноведов, — о тех «невидимых миру слезах», которых вдосталь, наверное, в вашей актерской судьбе.

Нонна Мордюкова. Что ж, давайте попробуем. Но, как говорится, под вашу ответственность: я в порыве откровенности могу сболтнуть лишнее...

Л. Павлючик. Именно лишнее порой оказывается необходимым... Итак, вы сыграли ряд выдающихся ролей, которые стали классикой отечественного киноискусства. Не анализируя, просто перечислю самые известные из ваших фильмов: «Молодая гвардия», «Председатель», «Простая история», «Комиссар», «Трясина», «Родня»... Ваше имя вошло в десятку лучших актрис мирового кино XX века. И все же — доподлинно это знаю — были на вашем пути не только розы, но и тернии...

Н. Мордюкова. Всего хватило... Когда сразу после войны я, молоденькая, наивная, в поношенной школьной форме, чуть ли не по шпалам пришла из донской станицы в Москву и увидела у секретарши приемной комиссии ВГИКа накрашенные тушью ресницы, сердце мое чуть не выскочило из груди от предощущения счастья. На-чи-на-ет-ся! — подумала я. Начинается чудесная, волшебная, новая жизнь, сравнимая с бесконечным праздником.

Сегодня я могу только посмеяться над своими тогдашними представлениями об актерской профессии. Ибо началось совсем другое: хоть и по-своему сладостный, но тяжелый, подчас немилосердный труд, все эти затяжные экспедиции, кочевой, полуцыганский быт, уныние провинциальных гостиниц, торопливая еда в перерывах между съемками... А самое страшное — долгое, выматывающее душу ожидание ролей, которые проходят и проходят мимо...

Когда еще студенткой я сыграла Ульяну Громову и пережила вместе со своими друзьями, такими же молодыми, начинающими актерами и актрисами, первый успех, мне все еще казалось, что отныне так ладненько-складненько жизнь и пойдет дальше. А как же иначе, думалось мне. Мы ведь такие хорошие, старательные, честные, пылкие, у нас у всех пятерки по мастерству, мы себя не щадили, снимаясь в первом, столь желанном фильме: четыре месяца жили в Краснодоне, во все вникали, до всего доходили сердцем и умом. Сколько материнских и вдовьих исповедей выслушали, сколько слез разделили вместе с женщинами, которых война лишила детей и возлюбленных...

Но вот отшумела премьера, отзвенели в прессе все добрые слова в наш адрес, а дальше — тишина. Ни один режиссер, ни одна студия не приглашали нас больше сниматься. Вызовут на пробы, посмотрят — и приговор тут же вынесут: ну, зачем нам еще одна Люба Шевцова (Ульяна Громова, Олег Кошевой и т.д.)?

Володя Иванов, который Кошевого играл, больше в кино почти не снимался, и у меня целых четыре года (это, представьте, в лучшую, молодую пору!) не то что роли — маленькой ролишки не было. Переживала я со своим-то неуемным характером, помню, ужасно. Плакала по ночам, на трибуну даже выскакивала, призывала, клеймила и только позже, с годами поняла, что винить-то мне и моим коллегам в подобных ситуациях некого. Нет того дядьки, в которого можно было бы ткнуть пальцем и сказать: вот он виноват, что я за свою длинную и трудную жизнь в кино всего-то шесть-восемь сто́ящих ролей сыграла.

Упрекать сценаристов, что они специально для меня роли не писали? Так они люди несамостоятельные, подневольные. Им бы самим сценарий как-нибудь пристроить. Обвинять режиссеров, что меня, такую хорошую, в картины свои не брали? Но ведь

насильно люб не будешь... Мы, актеры, что ни говори, всего лишь инструменты, а мастеровые — это режиссеры. Им тот инструмент подавай, который в данный момент нужен: молоток там, или пассатижи, или рубанок, или вот сейчас Мордюкова в самый раз будет... Когда ты нужна, то из-под земли откопают, из другой картины переманят, под окнами день и ночь дежурить станут. Помню, Рошаль, снимая «Хмурое утро», уж так нуждался во мне, так нуждался, что прислал телеграмму в чужую съемочную группу с таким текстом: «Срочно высылайте Мордюкову, Волга перекрыта, кавалерийский полк ждет...» Не было там никакого полка, и Волга текла себе как текла, но нашли меня, достали, выцарапали... Значит, была нужна.

А вот в «Тихом Доне» оказалась не нужна. Как я страдала, как мучилась, что без меня обошлись! Мне представлялось в ту пору, что и в искусство-то я пришла, чтобы сняться в «Тихом Доне». Да что там сняться... Я готова была лечь посредине степи и стать рекой, деревом, холмом, лишь бы только послужила фильму о земле, которую исходила в детстве и юности босыми ногами. Не послужила... Значит, не нуждались во мне «мастеровые» — писатель и режиссер. Хотя мне-то самой казалось и, грешным делом, до сих пор кажется, что это не я, а они многое потеряли, не пригласив меня в тот фильм. Я на Дону все запахи знаю, все травы и цветы для меня родные. Как же можно было без меня обойтись?

Л. Павлючик. Сейчас «Тихий Дон» снимается по третьему разу, и снова без вас...

Н. Мордюкова. Не то беда, что без меня. Это отболело. Другое хуже: Бондарчук, похоже, вообще без наших актеров решил справиться. И Аксинью, и Григория играют иностранные «звезды», а наши артисты служат на подхвате. Кто же это Бондарчука так надоумил? Вы только представьте: выходит к камере надушенная мадам, языка не знает, обычаев не ведает, суровая сорочка ей тело занозит... Что она в «Тихом Доне» понять в состоянии? Может, какой-нибудь приз в Каннах-маннах они с Бондарчуком и получат, но народ наш, так мне кажется, этот фильм не примет.

Л. Павлючик. Интересно, а американский народ принял бы Мордюкову в роли, скажем, тамошней фермерши?

Н. Мордюкова. Осведомленность, вижу, у вас хорошая. Действительно, предложили мне такую роль в новой экранизации «Гроздьев гнева». «Да я же языка не знаю», — говорю им. «А мы русскими буквами английский текст напишем, вы роль и заучите», — отвечают. А съемки уже через четыре дня. «Что ж я, как спутанная лошадь, буду о каждую фразу спотыкаться?» — задала себе вопрос. И отказалась. Потом подруги мне говорили: «Ну и дура ты, Нонка, валюты бы заработала, «роллс-ройс» бы себе купила». Но как же можно на позор, на провал согласиться ради денег? Сфальшивить в искусстве — все равно, что с нелюбимым мужчиной сойтись. Нет муки горше.

Л. Павлючик. Нонна Викторовна, а почему вы не предложили себя на роль в «Тихом Доне», коль скоро этот материал был вам так дорог? Уж настоять-то на кинопробе актриса имеет право.

«Молодая гвардия»

Н. Мордюкова. Что вы, я не представляю «белого танца» во взаимоотношениях актрисы и режиссера. Мне кажется, что раз я есть, то кто-то должен сам меня найти, оценить мое трудолюбие, мою преданность кино, мою способность «химичить» с ролью, привносить в нее наблюденное, пережитое.

С другой стороны, для режиссера поиски, выбор актрисы — это, как я понимаю, своего рода таинство, сравнимое с таинством зарождения любви. В этот момент дать понять режиссеру, что ты не прочь сыграть в его фильме, — все равно, что предложить ему себя как женщину. Я, видно, иначе воспитана. Более того, будучи одной из шестидесяти претенденток на главную роль в фильме «Трясина», я за три версты обходила Григория Наумовича Чухрая, чтобы он, упаси Боже, не подумал, будто я специально попадаюсь ему на глаза, чтобы еще раз напомнить о себе...

Опыт научил: если ты не нужна, если тебя «не видят», то ни уговоры, ни слезы, ни клятвы, ни взаимная дружба не помогут. Вот взять, к примеру, Никиту Михалкова, с которым мы так радостно, так счастливо делали «Родню». Он влюбился в меня как в актрису, впился неотрывным режиссерским поцелуем в мою душу, высосал из нее нужные ему соки... и — до свиданья. Больше не зовет, больше не снимает. А ведь использовал он в фильме только одну грань моей натуры, только одну красочку...

А вот другой пример. Не так давно Паша Лунгин ни с того, ни с сего пригласил вдруг меня в «Луна-парк». Эпизодик там небольшой, но сочный, колоритный. Этакая Нина Андреева заводского масштаба. Думаю, роль получилась, потому что я сроду не любила людей, которые вышли из парткабинетов. Паша, как и Никита, тоже влюбился в меня, написал после съемок целое послание, смысл которого заключался в том, что мы с ним, оказывается, одной группы крови. Ну, что ж, расцеловались мы с Пашей на прощанье, поклялись друг другу в вечной любви. Но не могу же я на этом основании зажать его где-нибудь в темном углу Дома кино и потребовать: «Что же ты, милок, любил меня, любил, а больше в кино не зовешь?» Не зовет, значит, судьба, планида (и его, и моя) так распорядились. И не на кого тут пенять.

Л. Павлючик. Насколько я знаю, в свое время педагоги прочили вам роли Анны Карениной, Наташи Ростовой, героинь античных трагедий... Однако жизнь расставила свои акценты. Не довелось вашим героиням плясать на балах, ездить в каретах, пить из тонких фужеров золотое вино. И не по дворцовым паркетам они порхали в невесомых туфельках, а большей частью месили сапогами деревенскую грязь...

Н. Мордюкова. Конечно, хотелось попробовать всякого и разного. И графиней побыть, и светской львицей прикинуться. Но, с другой стороны, я не верю в безграничную актерскую всеядность. Надо играть, но не заигрываться. А то оторвешься ненароком от пуповины, которая связывает тебя с твоей же натурой, жизненным и духовным опытом. Всякому из нас точка опоры нужна — это еще древние понимали. А у нас в станице так говорили: «Будешь падать — держись за землю». И я держалась. Меня всю жизнь волновали, притягивали люди непоказные, обездоленные, разбитые застарелыми болезнями, горьким вдовством. В этих так называемых простых людях — а играла я Степанид, Матрен, Глафир, Евдокий — бывали сокрыты такие запасы доброты, душевности, народной мудрости, что меня никогда не волновала проблема «творческого диапазона». Я старалась рыть не вширь, а вглубь. И думаю, что моя верность земле, миру тружеников, среди которых я родилась и выросла, для которых и про которых играла, в итоге отблагодарилась — худо ли, хорошо ли, — но по-своему, наособицу сложившейся судьбой.

Л. Павлючик. Сегодня подобные персонажи не в чести.

Н. Мордюкова. Поэтому я в кино и не снимаюсь.

Л. Павлючик. Не зовут или вы отказываетесь?

Н. Мордюкова. Наняться на роль, как нанимаются люди копать картошку или обветшалые заборы чинить, — этого я не умела, не умею и уметь не хочу. А переучиваться уже поздно. Мне роль, материал должны душу обжечь, только тогда я соглашусь отдать фильму свое здоровье, нервы, ночи бессонные. А идти на творческие муки ради содержательницы притона? Да ни за какие деньги. Уж лучше я возьму коробки со своими старыми, нестыдными лентами да слетаю куда-нибудь в Армавир, Надым, Сургут... Верите — нет, там все еще живут нормальные, не опупевшие от политики, от московских свар люди. Готовые, если надо, переработать, в ночную смену выйти, на аврал все как один подняться. У них и мысли другие, и лица чище, и походка особая. Какие там бандерши, какие валютные проститутки... Они живут нормальной человеческой жизнью, думают о куске хлеба, о здоровье детей, планируют, насколько это сегодня возможно, свое будущее. Только в глубинке, подальше от Москвы, начинаю понимать я, как мы богаты людьми, сильны народом. И каким бы соблазнам ни поддавались ныне наши режиссеры, рано ли, поздно ли, но они обязательно повернутся лицом к своей земле и своим людям. И об этом будет наше кино. Вот в таком человеческом фильме я бы согласилась поработать.

Л. Павлючик. Совсем недавно, я помню, вы заявляли, что больше в кино сниматься не будете. Не только из-за чуждого вашим взглядам репертуара, но и в силу возраста.

Н. Мордюкова. Да, были такие переживания. Я из чего исходила? Из своих ролей, из своего актерского образа, который как-то незаметно для меня самой сложился в последнее время. Я ведь играла женщин немолодых, но все еще привлекательных, желанных. А тут как-то взглянула в зеркало и загрустила.

Да еще Витя Мережко сомнений добавил. Ехали мы с ним в машине, а он и говорит, что хотел бы для меня сценарий написать. Мол, была у нас совместная «Трясина», была «Родня», хорошо бы трилогию завершить. Я ему и говорю в ответ: ты уж постарайся, Витек, напиши сценарий, но сделай так, чтоб моя героиня хоть разок как-нибудь особо повернулась, глянула загадочно и зовуще, чтоб у нее, одним словом, любовь была... «Но только последняя!» — торопливо воскликнул Мережко и чуть на бордюр не наехал. «Последняя, последняя», — безропотно согласилась я. Но как ввинтила я ему такое задание, так у Вити сценарий и не заладился...

Шутки — шутками, но на бабок с клюкой мне страсть как переходить не хочется. Ибо искусство, по моему глубочайшему, хоть и ненаучному, убеждению, — это торжество пола. Когда у героя борода висит седая и от нее пылью за версту разит — это уже не искусство. Когда актриса прячет от камеры натруженные руки — тем более не искусство. Так думала я, делая свое, как выяснилось, не до конца продуманное заявление. Ибо прошло какое-то время, минула хандра, и я поняла, что, вопреки возрасту, Бог все оставил при мне. И приближение весны я всеми своими клетками чую, и отрезы какие-то стала опять из шкафа доставать, и — стыдно признаться — мужичок мне недавно один приглянулся... Я ему этого даже не показала, задавила в себе блажь, но извечное, женское, стало быть, во мне не погасло. А раз я живу, страдаю, надеюсь, то было бы непростительным легкомыслием отказываться от желания поделиться своими чувствами с другими людьми, с дорогими моими зрителями, которые, даст Бог, примут меня всякую.

Л. Павлючик. И где вы сейчас снимаетесь?

Н. Мордюкова. Дала согласие поработать с Владимиром Меньшовым в его новой картине, которую он снимает после многолетней творческой паузы. Соскучился он по режиссуре. И я, как выяснилось, соскучилась по команде «Мотор!», по запаху павильона. Тем более что сценарий очень смешной — я давно такого удовольствия от чтения не получала. И с Меньшовым у меня взаимопонимание полное — мы с ним словечками, понимающими взглядами перекидываемся, как будто в пинг-понг играем. И партнеры подобрались замечательные — Инна Чурикова, Люба Полищук, Вера Алентова, Олег Ефремов. И роль у меня хоть почти бессловесная, но по-своему заманчивая, там много чего придумать можно. Мне ведь не просто работа нужна, мне важно, чтобы я в свою лунку попала. Кажется, это тот самый случай...

Л. Павлючик. Дай вам Бог таких случаев побольше... Но ведь кроме работы в кино у вас есть еще одна страсть — я имею в виду ваши литературные опыты. Расскажите о них подробнее.

Н. Мордюкова. Сколько себя помню, я всегда писала на клочках бумаги, а то чуть ли не на обоях какие-то зарисовки, наблюдения над жизнью, характеры людей набрасывала. Сначала это было подспорьем в актер-

«Простая история»

ском деле, потом приобрело самостоятельную ценность. Мне нравится сам процесс работы: хорошая лампа горит на столе, в доме тихо (телефон отключен), слова ложатся друг к дружке... Журнал «Октябрь» уже дважды опубликовал кое-что из написанного мной, сейчас вроде бы даже книжка готовится. Анатолий Ананьев по совокупности этих обстоятельств назвал меня однажды писательницей. Надеюсь, это он не со зла так надо мной подшутил.

Дело в том, что мне всегда казалось, будто простой смертный не может, не имеет права претендовать на звание писателя, это занятие для избранных, чуть ли не для богов. Помню,

как-то Вася Шукшин, которому я втайне симпатизировала, возьми да и скажи мне: «Надоело разрываться на части, надо определяться, становиться писателем». «Вот дурак, — помню, подумала я про себя. — И он туда же, в писатели лезет». И представьте, охладела к нему. Сейчас-то я понимаю, что Шукшин как раз и был настоящим писателем. А я скриплю пером для души, под настроение.

Л. Павлючик. Ну, а если настроения нет, чем занимаетесь в свободное время?

Н. Мордюкова. Чем занимаюсь? Смотрю телевизор, хожу в магазин, стряпаю, с подругами и родней общаюсь. Случается, болею. Одним словом, живу...

Л. Павлючик. Что-то такой образ жизни не очень-то согласуется с имиджем кинозвезды. Зрители, небось, предполагают, что вы все больше по фестивалям ездите да деньги лопатой гребете...

Н. Мордюкова. Бог миловал меня от подобных пересудов. Зрители никогда не считали меня избалованной, капризной кинозвездой, живущей шикарной жизнью. Не дежурили под моими окнами, платья на сувенирные лоскуты не рвали, не пытались душить в приступах восторга. Встретят в магазине: «Ой, вы не Нонна Мордюкова случайно?» «Я самая», — говорю. «И вы ходите в овощной?» «Вы же вместо меня ходить не будете», — отвечаю.

Я ведь все делаю в доме сама — и квартиру убираю, и окна мою, и готовлю, и стираю. И потрудилась я на своем веку не меньше моих героинь. Помню, еще маленькой была, а уже в поле тяжело работала, за скотиной смотрела, ведра тяжеленные с водой носила. А тут братья и сестры пошли младшенькие — один за другим, один за другим. И потаскала я их на закорках, и понянчила вдоволь, и соплей понавытирала...

А выросла, институт закончила — так ведь опять старшая! Родителей мы рано лишились, вот и тянула братьев, сестер «в люди». Кому замуж пора, кому кофту новую справить приспичило, кому лекарства достать надо, кого в больнице навестить... А тут еще съемки, да вечно денег недохват. Так что какая уж там шикарная жизнь... Вполне нормальная трудовая биография, подкрепленная средненьким достатком — почти как у основной массы моих зрителей.

Л. Павлючик. Но почему, Нонна Викторовна? Ведь возможности заработать у вас были...

Н. Мордюкова. Почему, почему... А по дурости. По неталантливости своей в смысле обогащения, накопления благ. В нашей стране если человек хотел что-то иметь, нужно было жить под карандашик — того себе не позволить, этого... А мне напрочь Бог такого дара не дал. Деньги я считать не умела и не умею. То этому поможешь, то тому... Засовываешь руку в сумку — а там последняя мятая ассигнация.

И еще... Я ведь всю жизнь сама на себя зарабатывала — мужа богатого, начальственного у меня никогда не было. Мне за всю мою жизнь ни один мужчина никогда зарплату на стол не положил...

Л. Павлючик. А Вячеслав Тихонов? Во времена вашего супружества он ведь много снимался, был очень популярен.

Н. Мордюкова. Мы с ним не успели дожить до больших денег, до внешней респектабельности. Меня после Ульяны Громовой, как я уже говорила, вообще долго не снимали, Тихонову повезло чуть больше — он уехал, помню, в экспедицию с фильмом «Звезды на крыльях», но денег актерских ему самому на еду еле хватало, ничего домой он не присылал. Сколько помню наше супружество — едва от зарплаты до зарплаты перебивались. Спали с ребенком в проходной комнате, через нас люди чужие десять лет ходили. Нет, тяжело, безденежно мы жили, когда разводились, и делить ничего не надо было.

Л. Павлючик. А почему вы расстались?

Н. Мордюкова. Вот всем интересно про нашу семейную жизнь с Тихоновым. А я уже и лицо его забывать стала... Пусть он живет себе спокойно и счастливо. А что касается нашего неудачного супружества, то я коротко скажу: не подходили мы с ним друг другу. На поверку слишком разными наши натуры оказались — как будто нас занесло на одни квадратные метры с двух далеких планет.

Л. Павлючик. Кто, на ваш взгляд, виноват в том, что началось отчуждение, непонимание?

Н. Мордюкова. Я во всем виновата, только я одна. Он ведь ко мне совсем не испытывал интереса, а я, завороженная его красотой, своим желанием, напором своим закружила ему голову. Он, бедный, загорелся, да тут я поняла, что он мне активно, трагически не нужен. Но ребенок уже появился, и мы по христианскому обычаю стали жить. Вернее, не жить, а мучиться, ни ему домой не хотелось идти, ни мне.

Л. Павлючик. И тем не менее вы прожили, насколько мне известно, целых тринадцать лет...

Н. Мордюкова. Стыдно было расходиться, ох, как стыдно... Тогда же времена другие

были, иначе на эти вещи смотрели. Да еще мама... Приедет в Москву с Кубани, а я плачу в голос: ой, мамочка, не могу с ним жить, хочу развестись... А она расплачется в ответ и причитает: не бросай, дочка, а то останешься на всю жизнь одна. Мама опытный, прозорливый человек была, она своим женским чутьем понимала, что честности, стабильности у мужа моего не отнять. Он не выпивал, по сторонам не смотрел, думаю, что и не изменял мне ни разу. Впрочем, как и я ему. Но только мама умерла — мы через два дня после ее похорон и расстались. Подозреваю, он вздохнул с облегчением, когда снова женился — на этот раз на своей женщине. А я, как мама и предсказывала, встречаю старость одна.

Л. Павлючик. Честно говоря, это для меня загадка. Такая красивая, знаменитая женщина... Подозреваю, отбоя от женихов у вас не было...

Н. Мордюкова. В общем-то не было, да и замуж я выходила, но только без загса. Другое дело, что неудачно. Мужья мне все не те попадались. Красивые были как боги, но все какие-то несостоявшиеся, инфантильные. У одного все пять лет нашей жизни пишущая машинка на одной и той же странице была заправлена, другой чуть ли не каждый день присказку повторял: «Тебе хорошо, ты народная артистка СССР». Как будто на меня это звание с неба свалилось. А я их успокаивала, я пыль с них сдувала, я лепила их в своем воображении, наделяла несуществующими достоинствами... Пока однажды пелена с глаз не падала...

Иногда я думала: что ж мне так не везет? А тут Инна Макарова — она тоже одно время не замужем была — мне и говорит: что делать, Нонна, видно, наши мужья в братских могилах лежат. Может, и правда, лучших мужиков нашего поколения — надежных и сильных — на войне повыкосило? Вокруг меня, во всяком случае, все больше пацанва крутилась — на пятнадцать, а то и на двадцать лет моложе. Я прямо уже ногами от них отбивалась, а вот настоящий мужчина так и не подсы́пался. А мне ведь многого не надо было, я же не какая-нибудь там графиня Ростопчина. Всего-то и хотелось — чтоб внимательный был да чтоб часть ноши семейной на свои плечи взял... Не случилось. Ну и ладно. Переживем и это.

Л. Павлючик. А может, потому «не случилось», что характер, Нонна Викторовна, у вас сильный, независимый? Мужчины этого страх как боятся...

Н. Мордюкова. Как мне надоело слышать, что я сильная. Ну в чем, скажите, это выражается? Что профессией досконально овладела? Что работы никакой, в том числе черной, не боюсь? Что полмешка пшеницы поднять могу? Я ведь пугливая, как курица, опять же плаксивая, обидчивая, по кабинетам высоким ходить боюсь... Да мягкая я, как воск, только надежной мужской руки не встретилось. Успокаиваю себя только тем, что другим, возможно, повезло больше...

Л. Павлючик. Когда есть семья, женщина волей-неволей вынуждена готовить. А для себя самой, небось, жалко на это время тратить?

Н. Мордюкова. На одном хлебе с кефиром долго не протянешь. Приходится стряпать. Я ту пищу люблю, что в детстве мама готовила: борщ, картошку жареную, пельмени, варе-

ники... Вяленая рыба у меня водится... Конечно, разносолами я небогата, но если гость нарвется, то голодным не уйдет. Я люблю, чтоб из холодильника было что смыкать. Словом, живу, как все честно трудящиеся москвичи. А мафия жирует, она на всех парах в капитализм летит. Хоть бы скорее уж прилетела, может, и мы бы его благами попользовались...

Л. Павлючик. А вы лично в капитализм с каким капиталом входите?

Н. Мордюкова. Вы не поверите, но на книжке у меня сию минуту какая-то «ну очень смешная» сумма. И это все мое состояние, не считая однокомнатной квартиры в панельном доме. А дача, машина, драгоценности — это не про меня писано. Говорю это без уныния, но и без бравады. Потому что если поднапрячься, то деньжат, конечно, можно было бы подзаработать: на творческие встречи чуть ли не каждый день приглашают. Но зачем набивать кубышку, спрашивается? На жизнь мне самой немного надо, а состояние оставлять некому — сын мой уже три года как умер... Не могу про сына, не могу... Я не знаю, как пережила его смерть. Еще и сейчас боюсь открывать шкафы, ящики стола — там лежат его вещи, они хранят его запах... Нет, еще не время говорить про сына... Может, соберусь с духом и когда-нибудь о нем напишу. Если, конечно, сама раньше не сойду в лучший мир. Надеюсь, братья и сестры похоронят по-людски — чтоб культурно было, санитарно...

Л. Павлючик. Побойтесь Бога, Нонна Викторовна, о чем вы говорите? Цветущая, здоровая женщина...

Н. Мордюкова. Когда вторая половина жизни идет, поневоле задумываешься о печальном. Приходят такие мысли, приходят...

А что до здоровья и цветущего вида, то это, поверьте, обман зрения. Подкрасишься, подмажешься — еще кого-нибудь и введешь в заблуждение. И какой-нибудь мужичок невзначай и подумает: а она еще и впрямь ничего...

Л. Павлючик. Слава Богу, к вам вернулся юмор. Завершая разговор, позволю себе главный вопрос, вокруг которого мы сегодня так или иначе крутились...

Н. Мордюкова. Давайте смелее...

Л. Павлючик. Перебирая старые фотографии, я был поражен чистотой и одухотворенностью вашего лица в юные годы. Не случайно Александр Петрович Довженко, впервые увидев вас, воскликнул: «Такие профили встречал я на скифских вазах». Но не случайно же бытует у русского народа мудрое присловье: «Не родись красивой, а родись счастливой»...

Н. Мордюкова. Как же, слышали...

Л. Павлючик. Можете ли вы сказать о себе, что как актриса, как женщина родились счастливой?

Н. Мордюкова. Если честно, то мне кажется, что нормальный человек не может сказать про себя, что он абсолютно счастлив. Даже тот, чья жизнь похожа со стороны на ровную дорогу или на речку блескучую. Счастье — оно как зарница: полыхнет, захватит полнеба и... погаснет. И жди опять годами, когда еще раз полыхнет...

Пришла любовь, выздоровел ребенок, удалась трудная роль — такие счастливые мгновения случались, конечно, и в моей жизни. Но боли и страданий было больше. Так уж, видно, на роду мне написано.

По гороскопу я Стрелец, а Стрельцы должны стрелять, действовать, идти напролом. Вот и я жила слишком пламенно, угловато, не думая о завтрашнем дне. Старалась много работать, с пленками моталась по городам и селам, душу свою сжигала в огне «юпитеров». А жить тихонько, средненько в творческом плане — оно, может, и лучше. Я не буду называть актрис, у которых судьба в кино не очень сложилась, но зато теперь я к ним прихожу согревать душу. Такая известная — к неизвестным. У них, у неизвестных, налажен быт, у них верные мужья, дачи, огороды, машины, дети правильно воспитаны... Наверное, во второй половине жизни человеку (а тем более женщине) хочется тихой, уютной, размеренной жизни. Чтобы камин горел и родной человек рядом сидел. Увы, я этого лишена...

Зато не лишена другого: горячей, искренней любви зрителей. Я чувствую это на творческих вечерах, вычитываю в письмах, слышу в очередях... И это отчасти гасит мою горькую тоску по несбывшемуся, которая, как писал Блок, всю жизнь тревожит нас. Даже тогда, когда приходит время подумать не о преходящем, а о вечном...

Анатолий Солоницын

Хочу донкихотской жизни

Свердловск. С Ларисой Сысоевой (впоследствии Солоницыной)

Мама как-то сказала:

— Ты, наверное, должна любить папу больше — он дарит тебе дорогие подарки, его узнают, он выступает на сцене, ему аплодируют. Он вообще довольно известный человек. Как ты думаешь?..

— Ну что ты, мама, это же у него такая работа!

Мне было пять лет.

И никогда после я не воспринимала его как актера — фильмы с его участием почти не смотрела, на «Ленфильм» ходить не любила. И знала только одного человека — папу. И когда его уже не было рядом, помнила и любила — папу.

Я работала в Ленинграде, в кинотеатре «Прибой» администратором, когда на широкий экран вышел фильм «Андрей Рублев». Ходила по коридорам, по лестницам и целый день везде слышала отцовский голос. Подходила к дверям в зрительный зал и уходила. Существовал какой-то необъяснимый барьер, который нужно было преодолеть. На третий или четвертый день я решилась. И как будто исчезла из этой жизни — ни зрителей, ни времени. Только экран. Я смотрела «Рублева» на всех трех сеансах. Может быть, именно с этого дня началась моя взрослая жизнь.

Жизни детской я почти не помню, кроме того что мы часто переезжали из одного города в другой, из одной квартиры — в другую. Родители были молоды — маме не было тридцати, отцу — сорока. У них было много друзей, их жизнь была насыщена встречами, событиями, знакомствами. Мама закончила философский факультет МГУ и поступила в аспирантуру ЛГИТМиК. Отец — снимался. В садик меня тем не менее не отдавали.

Мы прожили вместе десять лет. Пять родители прожили еще до моего появления на свет. «Нам в жизни выпало большое счастье — мы нашли друг друга», — писал отец маме. И это действительно так. Правда, именно благодаря чувству, которое их связывало, жизнь в семье была бурной и непредсказуемой. Думаю, что только равнодушные друг к другу люди могут всегда оставаться спокойными. У нас бывало всякое. Но когда я разбирала их переписку, когда я могла в письмах проследить путь, которым они шли, — иногда навстречу друг другу, иногда сбиваясь с пути, — я завидовала и восхищалась. Время 60-х — начала 70-х — «золотой век» нашей семьи!

Потом наступило время потерь. Отец уехал в Москву и остался там жить. Мы с мамой на три года уехали из Ленинграда в Кишинев — у меня было слабое здоровье, и врачи настоятельно рекомендовали перемену климата. В восьмидесятом мы вернулись домой, а через два года папы не стало. Ему было сорок семь лет. Когда через семь лет не стало мамы, ей не было и сорока пяти...

В 1993 году я закончила ВГИК (киноведческий факультет), и пришла пора писем, дневников и фотографий. Мы с мамой в свое время много говорили об отце, об их жизни, о том времени, от которого, несмотря ни на что, осталось ощущение счастья. Мама хотела сделать передачу на телевидении, готовила творческий вечер, посвященный памяти отца, много писала о нем. Небольшой отрывок из ее статьи — в этой подборке. Все письма отца, составляющие этот материал, обращены к ней, тоже Ларисе Солоницыной.

Все очень тесно переплетено — разочарования личные и профессиональные, порывы творческие и человеческие. В этом материале было трудно что-то убрать. И хоть подчас я привожу лишь отрывки из писем, я старалась ничего не нарушить.

Лариса Солоницына, дочь актера

...Мы были уже немного знакомы, когда встретились однажды в центре Свердловска, где всегда в те времена красовался большой цветочный рынок. Мне — всего семнадцать, Толе — двадцать восемь. Он

Дневники и письма актера Анатолия Солоницына публикует его дочь, Лариса Солоницына.

был как-то необычайно весел, необычайно, потому что тогда я еще не понимала, как старательно играл он, что весел. Подарил мне большой букет сирени и сказал:

— Приходи сегодня в университет, я буду читать стихи.

Зал университета был забит. Теперь это кажется невероятным, что молодой актер, не знаменитый, не снимавшийся в кино, читал стихи в огромном зале — и зал был полон.

Толя вышел и сказал очень просто:

— Я понимаю, у каждого из вас есть свои любимые поэты. Есть, конечно, и у меня. Поэтому условимся — сначала я почитаю вам свои любимые стихи, а потом — ваши. За исключением тех поэтов, которых я не включаю в свою программу принципиально. — И он назвал два-три имени. Зал опешил, и наступила мертвая тишина. Толя читал спокойно, тихо, словно бы про себя, словно беседуя с поэтом, с человеком, которого любишь. Но зал был потрясен, когда на каждый выкрик любителя поэзии со сцены звучало заказанное стихотворение. Названия были самые неожиданные, поэты — самые разные, а Толя все читал.

Тот вечер в университете определил всю мою судьбу...

•

... — А где же сам герой?

— Да вон сидит, склонился у окошка.

— Да-а, поразительно, вылитый Рублев!

Это сказал один из корреспондентов уж и не помню какой газеты, когда мы ехали в автобусе на съемку в Суздаль. Толя был в костюме, в гриме и как всегда сосредоточен и молчалив перед съемкой. Но почему же вылитый, если ни одного изображения, ни даже описания Рублева в нашей истории не существует?!

...Как-то поздно вечером Толя пришел домой после спектакля неузнаваемый — руки дрожат, а в руках журнал «Искусство кино», еще тот, большого формата.

— Прочти, — сказал он дрожащим голосом.

— Что?

— Сценарий. «Андрей Рублев».

Прочла. Помню, что больше всего поразило сочетание трех Андреев: Кончаловского, Тарковского, Рублева.

На съемках фильма «Андрей Рублев» с Л.Солоницыной

— Ну и что?

— Не поняла? Это моя роль, я должен играть эту роль, она моя...

— Какую роль?

— Рублева...

Теперь уже стал легендой рассказ о том, как приехал на «Мосфильм» к режиссеру Тарковскому провинциальный актер из Свердловска, приехал играть Андрея Рублева.

Глеб Панфилов поступил тогда на Высшие режиссерские курсы. На вступительном конкурсе показывал свой фильм «Дело Курта Клаузевица», который он снял на Свердловском телевидении. Две части, в главной роли — Толя. Когда Глеб приехал из Москвы, они долго разговаривали, а когда Глеб уже уходил, Толя спросил:

— Ты не знаешь, что там у Тарковского с «Рублевым»?

Глеб бросил на него свой короткий и цепкий взгляд и сказал:

— Не знаю, но узнаю.

И больше ни слова. А через несколько дней пришла открытка: «Подготовительный период окончен, на роль Рублева утвержден Любшин».

Совсем недавно один актер сказал мне: «Я преклоняюсь перед Толей, и не только за его талант. Тут гораздо больше. Ведь я тоже в свое время мечтал сыграть Рублева. И тоже про себя был убежден, что смог бы его сыграть. Но я только мечтал. Мне как-то в голову не пришло что-то сделать для этого. Насколько же художнический дух в Толе оказался сильнее! Вот перед этим духом я и преклоняюсь».

•

После «Андрея Рублева», когда вроде бы можно было заняться устройством творческой судьбы, мы всей семьей и уже с маленькой дочкой поехали в Новосибирск, где Толя начал работать в театре «Красный факел». Понежиться в провинции в лучах «столичной» славы? Побездельничать? Нет, опять роль, которую должен был сыграть именно он — роль Бориса Годунова. И опять работа, работа, работа. Как на «Рублеве». Нет, еще больше, чем на «Рублеве». Он играл каждый вечер, и почти каждый вечер — роль.

Годунов в «Борисе Годунове», Монахов в «Варварах» Горького, Голубков в «Беге» Булгакова, Синцов в «Живых и мертвых» Симонова. И все это — за два театральных сезона!

•

...А позже, когда уже Толя работал в Ленинградском театре имени Ленсовета, он вводился иногда в спектакли, спасая их от срыва, буквально за несколько часов. Роли были самые разные, и невыигрышные, конечно, тоже. И были люди, которые говорили: зачем тебе это нужно, ты достаточно известен. Но Толя никогда не мог иначе. Сцена, а не отношения вокруг нее, была для него важнее всего. Сцена — и все, что она требовала, абсолютно все.

•

...Не так давно я привозила на «Мосфильм» на съемки фильма «Летаргия» доски из нашей кухни, которые расписывал Толя. Их повесили в павильоне, в интерьере, совсем не похожем на нашу кухню, но было очень красиво. Люди входили и останавливались, ошарашенные этой красотой.

— Чьи это? — спрашивали они.

И кто-то негромко отвечал:

— Это доски Толи Солоницына...

В доме, где мы тогда жили, стоял большой овальной формы стол, вполкомнаты, наша давнишняя мечта. Обедая, мы чинно, с удовольствием рассаживались в разные его концы. И вот однажды он весь был завален красками, досками, кисточками. Я подшучивала над очередной затеей — попытки Толи рисовать делались неоднократно. Он показывал свое произведение и привычно спрашивал:

— Как ты думаешь, чего здесь не хватает?

А я привычно отвечала:

— Таланта.

И мы смеялись.

Но в этот раз на нашем столе стало появляться нечто необыкновенное. Доски разных форм и размеров, расцвеченные немыслимыми бессюжетными узорами, превращались вдруг в нечто яркое, законченное и совершенное. Кажется, Толя и сам не ожидал такого. А это тоже был Толин, и только его, художнический дух, который искал выхода, когда работа заходила в очередной тупик. Правда, мы не относились к этому слишком серьезно, даже когда профессиональные художники, часто бывавшие в нашем доме, восхищались этими досками. Наши друзья всегда могли взять понравившуюся дощечку себе, и нет, наверное, ни одного дома наших близких, где хотя бы одной не было. Просто в очередной раз наш стол заполнялся грудой красок и досок. А на стене цветной ковер увеличивался, пополняясь невероятными узорами.

Мы в очередной раз переживали трудные времена...

...Каждый раз, когда я смотрю на нашу дочь, так похожую на Толю, смотрю на ее словно вытянутые кисти — его кисти, в ее глубокие глаза — его глаза, я не могу постичь необратимости происшедшего, невозвратимости потери. Потому что постичь это человеческим сознанием невозможно.

1985

Из воспоминаний жены, Ларисы Семеновны Солоницыной

Авто-био

Говоря откровенно, я не знаю, хорошо это было или плохо, но я родился.

Кроме меня и родных, никто даты моего рождения не помечает красными цифрами, хотя сделать это стоило, так как я родился в последний день лета.

Наверное, осень наступила мгновенно после моего рождения, потому-то я такой грустный и вечно увядающий. Листья мои быстро желтеют и скоро опадают. Вероятно, так было еще в утробе матери, и в последний день лета я встретил осень — голеньким. Голеньким останусь на всю жизнь.

Кричать о неустройстве мира я начал с пеленок. Надоел всем страшно. Уже тогда меня уговаривали, укачивали, затыкали рот соской. В качестве протеста я переболел всеми детскими болезнями, начиная со свинки и заканчивая корью и скарлатиной. Моя крикливая непокорность сохранилась до сих пор.

Потребность самостоятельно добраться до своего Эльдорадо появилась спустя одиннадцать месяцев со дня появления на свет. Первые шаги по земле были гораздо тверже, чем первые шаги по жизни...

Первое знакомство с лексикой произошло, когда, прошагав месяц, я сказал: «Мама!..» Больше слов не было. Да, сейчас то я вижу, что эрудиция и лексика страдают у меня еще с 1934 года.

В последующие годы детства я проявил недюжинные способности в изучении азбуки и сочинений о Буратино и Золушке. Уже тогда формировался мой вкус.

До болезненности любил нравиться женщинам и в пять лет умел отличить красивую от симпатичной, но никогда и по сей день не могу пленить ни одну из них надолго. В меня влюблялись не более чем на пять-шесть месяцев.

Я редко любил смеяться. Смеялся грубо, шокирующе, отрывисто, но от души.

Где научился обманывать и хитрить — не помню.

Природа наделила меня чертами аристократизма — я был нервен, вспыльчив, замкнут, впечатлителен.

В семь лет знал наизусть по портретам всех вождей. Могу похвастаться тем, что меня в детстве катал на своей машине сам Чкалов.

Своей подвижностью и холодными, задумчивыми, бесцветными глазами я не вызывал симпатий у взрослых — меня никогда не звали к себе, не играли со мной.

Я был несимпатичным ребенком — не было ни кудряшек, ни детской невинности. Я всегда был взрослее самого себя.

1970

1951 — 1952	Саратовский весоремонтный завод, слесарь-весоремонтник	*Саратов*
1952 — 1954	Учился в 9 — 10 кл. 8-й средней школы	*Фрунзе*
1954 — 1956	Завод сельхозмашин имени Фрунзе, слесарь-инструментальщик	*Фрунзе*
1956 — 1957	Первомайский РКЛКСМ, зав. орг. отделом	*Фрунзе*
1957 — 1960	Учился в Свердловской театральной студии при Свердловском драмтеатре, студент	*Свердловск*
1960 — 1966	Свердловский театр драмы, актер	
1966 — 1967	Театр драмы имени Горького (БССР), актер	*Минск*
1967 — 1968	Одесская киностудия (по договору), актер	*Одесса*
1968 — 1970	Новосибирский театр драмы «Красный факел», актер	*Новосибирск*
1970 — 1971	Русский драматический театр, актер	*Таллинн*
1971 — 1972	Киностудия имени Горького (по договору), актер	*Москва*
1972	Киностудия «Ленфильм» (по договору), актер	*Ленинград*
1972 по н.в.	Театр имени Ленсовета, актер	*Ленинград*

1973

Из дневников

2 марта 1959

Каждый человек иногда хочет высказаться, вынуть из души все и успокоиться. Хотя бы на время успокоиться. Особое испытываешь желание посоветоваться, проверить себя, когда к тебе приходят, как старые знакомые, простые мысли, уже когда-то посещавшие тебя. Как тяжело тогда быть одиноким. Плохие, ночные мысли — зачем я живу? Кто я? Кем я буду? Почему так тяжело?

18 марта

День рождения К.П. Максимова[1].

Я люблю этого человека больше всех в нашем театре.

20 апреля

Сдал Великарова[2] (Крылов «Урок дочкам»). Все хвалят, а мне кажется зря. Сделал, в общем, мало. Честно говоря, я много сил положил, много работал, но сейчас вижу — мало.

21 апреля

Сегодня хотел позвонить в Москву на последние деньги, но сдержался, — завтра мастерство, а голодный я уже не могу работать — начинается нервный смех, и были уже голодные обмороки. Жизнь!

2 ноября

Сегодня почувствовал, что снова начинаю втягиваться в учебу. После трехмесячного перерыва понадобилось почти две недели разбега.

Страсть к книгам не угасает — жаль только времени маловато и быт заедает. Тратишь два-три часа на поиски денег и очередь в столовой. Чувствую себя значительно лучше — цинга прошла совсем, но кашель иногда беспокоит...

... Как сложно и трудно быть актером! Смысл этих слов понимаешь только тогда, когда ощутишь их. «В театре надо быть талантливыми — сказал Евгений Анатольевич»[3], — только они получают истинное

---

[1] К.П. Максимов — заслуженный артист РСФСР, режиссер-педагог студии при Свердловском театре драмы.

[2] Великаров — главный герой пьесы И.А. Крылова «Урок дочкам», поставленной в студии как экзаменационный спектакль.

[3] Неизвестно, видимо, педагог Свердловской театральной студии.

наслаждение и что-то делают для искусства. Да, он где-то прав. Упорство, трудолюбие, терпение — половина гения, но с другой половиной ты должен родиться.

16 ноября
Как быстро человек отвыкает и вновь привыкает к обстановке, ранее чужой. Так не заметишь, как пройдет жизнь! В 25 лет начинаешь понимать, насколько она коротка. Четверть века... из них года четыре осмысленные, остальные — порывы, мечты, донкихотство.

2 декабря
Устаю. Репетиции, массовки. Окончательно пришел к выводу, что массовки хуже всего на меня действуют — на сцене находишься несколько секунд, а выхода ждешь часами. Пробую учить стихи, читать — бесполезно. Все время подходят, говорят, мешают.

15 апреля 1960 года
Никогда не знаешь, чего тебе больше всего не хватает в жизни, и только с годами начинаешь понимать — времени.

Двуликость людей театра волнует меня все больше и больше. Говорят одно, делают — другое. Врут друг другу и даже самим себе. В театре бытует выражение — «завоевать положение». Завоевать! Положение!! Сколько мерзости в этих двух словах, влезших в искусство с черного хода! Сколько талантов испохабила, изломала и убила эта бытующая и процветающая жирная формулировка современного театра!!

Я пришел в театр не завоевывать, а работать, творить!

30 августа 1962 года
Я работаю в Свердловской драме. Идет беспокойная жизнь. Обрастаю квартирой и бытовыми друзьями. Играю эпизоды.

Мне сегодня 28.

Раньше я подводил итоги, смотрел вперед. Сейчас — жду. Сам не знаю чего. В голове мечутся мысли, вопросы. Много-много вопросов. Вероятно, век ответов будет позднее.

28 ноября
Снимаюсь в телевизионном фильме «Дело Курта Клаузевица»[4]. Главная роль. Сценарист и режиссер Глеб Панфилов. Работаю с увлечением.

17 декабря
Мне страстно хотелось бы видеть в жизни добро, чистоту, любовь, а в глаза лезет обман, сердце натыкается на ложь и подлость, а вместо любви кругом царит животная похоть!

20 мая 1963 года
Хочу делать людям только добро.

Даже если останусь один.

Броню на сердце надеть не могу, да теперь и не надо.

Хочу делать людям добро.

Из писем

Август 1964
Ларонька!

Сегодня у меня почти свободный вечер (я — Берзер)[5] и посему гулял, ездил, отдыхал. Был даже в ресторане «Поплавок» на Днепре. Денег, как всегда, нет, но на 3 бутылки пива наскреб, набравшись нахальства, просидел чуть ли не час на уютной палубе, любуясь на рыбаков, обильно поливаемых дождем. Мне было удивительно хорошо.

... За последние два дня я получил нагоняй от Эмилии Валентиновны[6] — две ночи подряд не приходил ночевать! Ах, этот чертов покер!! Успокойся, на сей раз я выиграл. Немного. Рублей 20. Ходил сонный, как муха. Но если бы не покер, то на что бы я жил?..

Новостей, взрывов, сенсаций нет. Все идет по индийской пословице. Жизнь — это праздник, на который нас пригласили, но на который мы...

Привет всем от меня.

Твой Толька

P.S. Скучаю, но держусь! — вот девиз дня.

---

[4] Фильм режиссера Г. Панфилова. В главной роли — А. Солоницын. Свердловское телевидение, 2 части.
[5] Эпизодическая роль в спектакле Свердловского театра драмы.
[6] Хозяйка квартиры, в которой А. Солоницын жил во время гастролей.

22.08.64. Киев

Лапатуня, ты мне доставила много-много радости, прислав вторую партию фотографий. Это какой-то уголок счастья, улыбок и нежности. А может быть, я старею и становлюсь сентиментальным? Кто знает...

Нахлынули воспоминания, встали в памяти безмятежные дни отдыха на Иссык-куле[7]. Я всегда любил солнце. И в Свердловске мне всегда его не хватало. Киев сейчас тоже солнцем не балует, а фотографии — это кусочек солнца прошлого. Он пригрел меня.

Дни идут заполненно, но сегодня я катался по Днепру на полуглиссере до устья Десны и обратно. Этот час бездумного времени освежил меня немного, и вдруг на мгновенье проснулась жажда работы. Захотелось творить, выкладываться, приносить добро. Пришел в театр, и все цепные собаки, накинувшись, усыпили и растоптали все грязными мыслями. Снова стало тяжело.

Завтра я почти свободен — у меня 2 Берзера: думаю сходить в соборы и музей.

Хотел позвонить тебе, но финансы сказали коротко и ясно: «если позвонишь — нас будет наполовину меньше». Голос их звучал убедительно, серьезно, глаза их не смеялись. Что я мог им ответить? Я попробовал возразить им, улыбнулся своей чарующей улыбкой и выдавил: «Но вас все равно мало...» «Нас мало, но мы в тельняшках», — отрезали они и этим окончательно убедили меня.

Ну, что ж, подождем более благоприятного случая, когда я смогу им сказать: «Что, попались, брысь в телефонную трубку, засранцы!» Ты представляешь, какое выражение лица у меня будет в эту минуту? О!..

Ну, все. Не волнуйся. Привет всем.

Твой Толька

24.08.64. Киев

Лапуша! Я очень скучаю без тебя.

Вторые сутки, не переставая, идет дождь. Сижу дома, читаю, сплю. Дня четыре (вернее, ночи четыре) играл в покер. Сначала выигрывал, а в последнюю игру меня немного деранули, но все же я пока в выигрыше. Вот и все мои киевские новости. Осталось отыграть 4 спектакля и 1-го числа отбываем в Запорожье. Остался, по сути говоря, один гастрольный месяц. Каких-то 30 — 35 дней!

Привет от всех и всем.

Толька

30.08.64. Киев

Лапушкин!

Я пьян, как сто чертей. 30 лет — это уже не шутка. Видимо, перевалило. Теперь надо думать о жизни!..

10.09.64. Запорожье

... Возможно, копилось это годами жизни и годами работы в театре. Сейчас нервы не выдержали, взбунтовались. Быть может, я просто нервнобольной человек, а может быть, хочу истинной, необыкновенной, донкихотской жизни? И разве Дон Кихота не считали сумасшедшим? И не является ли сумасшествием требовать от себя и от других чистоты мыслей и поступков в наш, XX век? Когда все кругом перемешалось — благородные идеи с развратом и грязью человеческих взаимоотношений. Люди стали оправдывать друг друга, а потом сами себя. Подлец стал оправдывать честного, а честный становился подлецом!

Числа пятого-шестого нервы оборвались. Все вокруг не изменило своего внешнего облика, все шло своим чередом, своими путями. А меня продал друг. Именно продал. Я верил в него. Я узнал, что он говорил обо мне, рассказывал о моих отношениях к людям, которых я не люблю. Мне же сказал, что я не актер и питаюсь подачками со стола «сильных мира сего». Он высказал в этом разговоре и свое кредо жизни: «Надо добиваться своего любыми путями». Я спросил: «Даже лизать задницы?» Он ответил: «Да, даже лизать!»

Я часто ошибался в людях. Они меня разочаровывали или смешили. Видимо, и я кого-то разочаровал или рассмешил — это вопрос жизни, но здесь я понял, что передо мной человек, который ищет не любви, а похоти и хочет в театре добиться положения, а не творить.

Мне стало больно. Больно оттого, что я увидел в этом человеке не те хорошие стороны его жизни, замеченные раньше, а другие — его недалекость, его тягу скорее к сухому вину, чем к книгам, его стремление к податливым женщинам, а не к чистым, его желание выгодно продать свое тело, а не сберечь чувство.

Короче, у меня друга не стало.

Остался приятель по работе, с которым надо говорить о чем-то легком и незначительном... Он об этом не знает, да и я не подаю вида. Все самой собой образуется.

Как бы оптимистически я на это ни смотрел — внутри отложилось. Я не помню, кто именно (может быть, это я?) сказал в порыве нахлынувших чувств: «Я ненавижу световые рекламы, которые со всех

---

[7] Родители А. Солоницына жили во Фрунзе и семейный отпуск обычно проводили с детьми на Иссык-куле.

перекрестков орут: «Храните деньги в сберегательных кассах!» Мне бы хотелось во всю ширину неба повесить другой огромный плакат: «Храните души! Храните души!»

Но таких плакатов нет и не будет. О душе должен заботиться каждый. В одиночку. Этим у нас не занимаются.

На следующий день К.П. Максимов присутствовал на распределении ролей в молодежной пьесе. Когда речь зашла обо мне, он сказал: «Толе можно и не давать роли, он не такой способный, как новые ребята, и играет без того много». Роли пока не распределили, но у меня после такой речи учителя будет еще один Берзер!

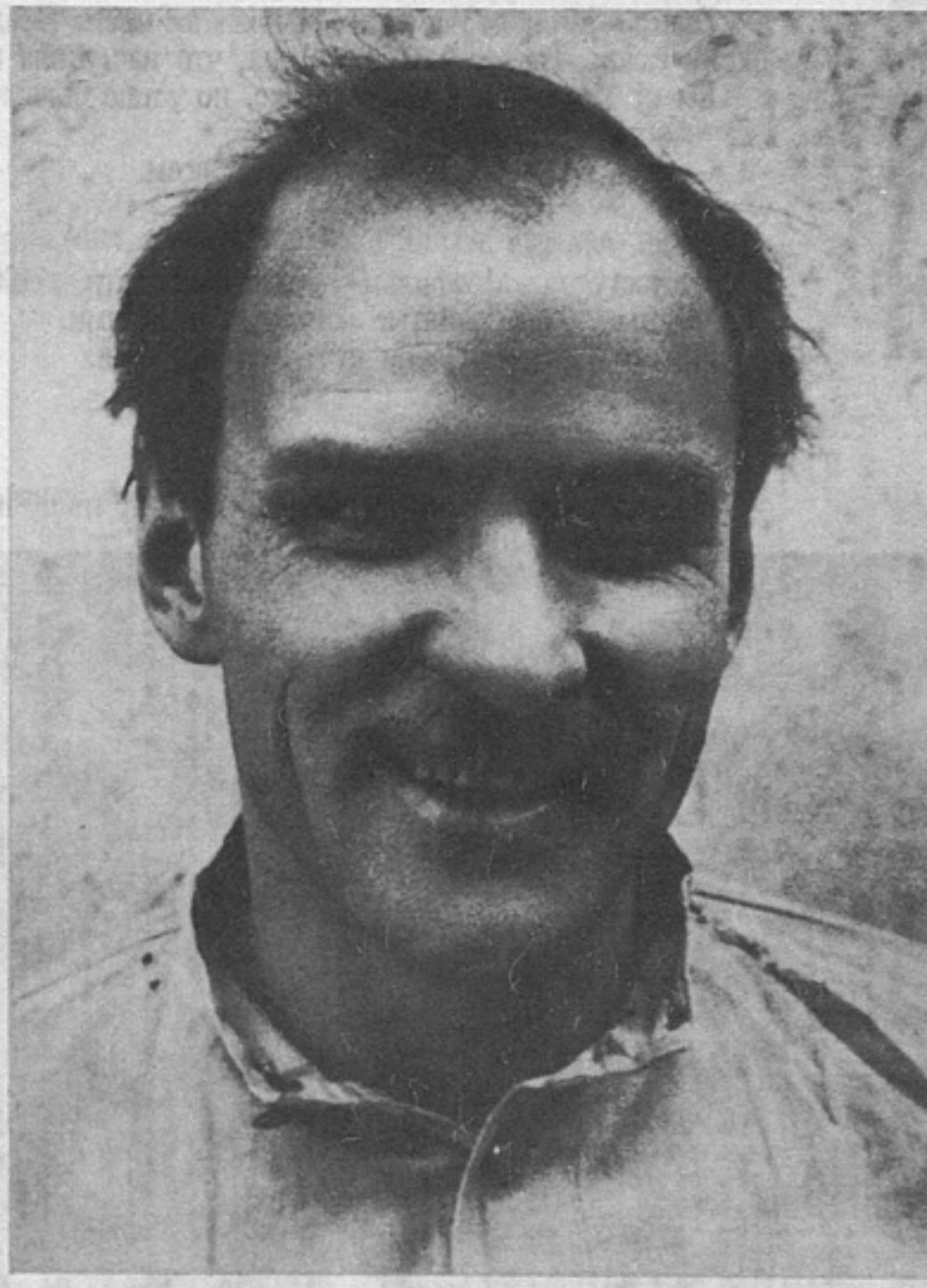
Я сжался. Сжался в комок. Силы ушли. И тут я заболел. Репетиция — кровать. Спектакль — кровать. Так прошло три дня. Небольшая выматывающая температура, бессонница и мысли. «Мысли, как черные мухи...». В перерывах кошмарные сны и необъяснимое беспокойство.

Письмо это — как дневник нескольких дней раздумий, — я хочу перечитать его по приезде.

Гастроли хотят закрывать раньше — числа 20 сентября, а в Свердловске я буду 5—6.

Все.

Твой Толька



Пробы. «Ленфильм»

20.09.64. Запорожье

Лапатуня!

Получил твое письмо. Я все понимаю, все знаю. Пойми, меня столько раз унижали, меня столько раз обманывали, что немудрено остатками душонки щетиниться всякий раз (даже по такому мелкому поводу), защищая свое крохотное человеческое достоинство. Кроме того, я болен, день голова не болит — на другой снова порошки и уколы. Нервы, естественно, обнажены. Рядом со мной столько человеческой мерзости, что порой привыкаешь к ней. Ты — это тот островок святого, которого никто не должен касаться. Это наш с тобой мир. Я в него никого (кроме друзей) не впускаю.

12.04.65. Москва

Маленький!

Когда мне исполнилось 14 лет (тебе было всего четыре годика), я самовольно, сам пошел работать на завод, сам захотел учиться, сам, сам, сам, все делал сам, а самостоятельности у меня не больше, чем у тебя в твои 14. Обстоятельства жизни — и все.

Брожу по музеям с консультантами, читаю, набираюсь. Скоро первые съемки — числа 26—28 апреля во Владимире. Живу сейчас в отдельном номере гостиницы «Южная», но писать мне надо (где бы я ни был) на группу — Москва, «Мосфильм», группа «Андрей Рублев».

После первых репетиций, разговоров, вариантов мы с Тарковским договорились так — если финальная сцена не удастся (а снимать будут с «Колокола» — финал картины во Владимире), то мы расстаемся с ним и встретимся с тобой.

Договор посему со мной не заключают, и денег у меня не больше, чем в Свердловске. Сегодня подсчитал — осталось полтора рубля — и вся жизнь впереди. Не знаю, как и что, но ты как-нибудь займи до мая 10 рублей и отдай долг — неудобно. Да, и пришли паспорт на часы — вдруг придется их загнать. А ты как думала! Искусство требует жертв... Да... Соблазнов в Москве много, а возможностей никаких. Транспорт отнимает 4 часа ежедневно. Это не жизнь. Да, в Москве я жить не хочу. Приезжать сюда еще куда ни шло. Правда, меня сюда никто и не приглашает, но тем не менее.

Если съемки пройдут нормально и договор заключать со мной будут — ты приедешь очень скоро. Если нет — то уедем куда-нибудь подальше — может быть, и во Фрунзе, к родителям. Правда ведь?

Большой привет маме и Галке[8], Адольфу[9], Савчуку[10] и всем.

Твой Толька

---

[8] Сысоева Г.С., сестра жены.
[9] Ильин Адольф Алексеевич — актер и близкий друг. Много совместных театральных работ.
[10] Савчук Валерий Александрович — режиссер-документалист и редактор Свердловской киностудии.

15.04.65. Москва
Маленький мой!

Жизнь идет по-прежнему — мотаюсь по музеям, соборам, встречаюсь с интереснейшими людьми (неизвестными, разумеется). Читать приходится очень много — глаза устают. Но халтурить нельзя. Андрей Арсеньевич знает столько и говорит обо всем так просто, что приходится соответствовать. У него характерное: говорит, говорит, иногда о таком, что я и не слышал, а потом обращается прямо к тебе: «Ты понимаешь, о чем я говорю...» Он даже предположить не может, что другой может этого не знать. Приходится знать.

Дали мне 25 рублей, и пока я Крез.

Ездил в Загорск. Знаменитое церковное место. Поеду еще. Громадные величественные соборы и радостный крик галок. Только там я заметил, что наступила весна.

Ем не хуже, чем в Свердловске, но устаю больше. Много приходится ходить — все вроде рядом, а за день ноги отнимаются.

Скучаю без тебя. Привет маме и всем.

Твой Толька

22.04.65. Москва
... Киностудия «Мосфильм» — это наш театр, в 100 раз больше только. Люди более талантливые, более свободные, более занятые настоящими делами.

Некому принести свои думы, самого себя.

23.04.65. Москва
Малехин!

Почему ты мне не пишешь? То, что я не пишу письма — это понятно, — я охламон, но ты-то у меня химик! И очень порядочный.

Я все понимаю. Все. Сейчас будет решаться вопрос Жизни (да, да с большой буквы). Это мой экзамен на зрелость. Если думы, неудачи, остервенелая работа, сомнения дали плоды — они должны взойти в фильме. Если нет — это почти физическая смерть.

Мне завидует половина Москвы, другая половина злится на меня — о такой удаче мечтают тысячи.

А я мечусь, как сурок, загнанный в кинофабрику людоедов. Контакт человеческий с Тарковским нашел, а выполнить его задачи еще не могу.

Скучаю без тебя. Очень. Но только не сопливлюсь и не фантазирую. Я понял одно — здесь у меня счастье прочное. Разве не так?

Привет маме и всем. Целую крепко.

Толька

26.04.65. Владимир
Ларонька!

Я уже во Владимире. Но съемки оттягиваются до 4—5 мая. Группа ко мне относится хорошо. Тарковский просто прелестно. Мы находим общий язык.

И не смей хандрить! Если у меня все пойдет нормально, приедешь ко мне на недельку (хотел написать на 2—3 дня, но сразу увидел твою фигу, и рука невольно вывела «недельку») в конце мая. Раньше ничего нельзя придумать. И вообще — желание видеть мою противную, очень худую, лысую морду, слушать вялую и глупую болтовню с

Ленинград. 1976

плоским юмором, смотреть в маленькие глазки, спрятанные где-то у затылка, — это, прости меня, дурновкусье! Страдать по этому поводу — смешно!..

Привет всем.

Твой Толька

4.05.65. Владимир

Лапонька моя!

Во Владимире идет снег. Погода грязная, пасмурная. Съемки отменяются день за днем. Чувствую себя тунеядцем, ничего не умеющим, ничего не знающим. По сути дела я предоставлен самому себе.

Хочу быстрее отснять хотя бы один кадр, потому что теория и мои репетиции не успокаивают.

Скучаю без тебя страшно. Скоро приедешь ко мне. Скоро!!!

Привет всем.

Твой Толька

8.05.65. Владимир

Ларунь!

Тебе опять не везет — съемку перенесли еще. На 12 мая. Мне кажется, ты зря злишься. Злость — самое примитивное чувство. Не надо.

12 мая переезжаем на натуру — это под Суздаль.

Привет всем-всем. Обнимаю.

Май 65. Владимир

Ларунь!

Пишу тебе пьяное письмо. Выпили немного с Тарковским, поговорили. Вот теперь я, кажется, что-то понял. Больше всего меня поразило, даже потрясло, что он — такой уверенный, столичный, строгий — оказался таким простым, нежным, более того (ты тоже поразишься) — очень беззащитным. Мы говорили до глубокой ночи. Вдруг произошло какое-то сближение, я перестал его бояться и даже... почувствовал что-то вроде жалости. Смешно, да? Я — и жалость к кому? — к Тарковскому. Но я почувствовал, что он очень страдает. Я не понял — отчего, но понял, что страдает. Никогда за полгода общения я ни разу даже предположить не мог этого. Как, значит, здорово он это скрывает. Наверное, мы теперь будем работать иначе, что-то произошло очень важное сегодня. Кругом «Мосфильм», чужой, грубый, развратный. И вдруг такой чистый человек...

Май, 65. Владимир

Лапонька!

Не обижайся, что пишу реже — мы работаем.

... Андрей Арсеньевич смотрит на меня очень пристально, подолгу. Никак не могу привыкнуть к этому его взгляду: вроде добрый, вроде поддерживающий, но в какой-то момент очень строгий и жесткий. И я пугаюсь. Все время думаю, что это моя последняя съемка, что он снимет меня с роли. Работаю в страшном напряжении, ног под собой не чую...

Из дневников

13 октября 1965 года

В моей жизни мало светлых пятен. Мне кажется, их нет совсем. Когда я начинаю думать о себе — я раздвоен, растроен, расчетверен. Черт его знает, когда я бываю искренним и когда ложным. Ведь даже в работе я не бываю самим собой — иногда я люблю искусство, иногда работу в искусстве и порой не знаю, что мне ближе. Кажется, я несу чушь! Не знаю. Мир, в который мы попали, чересчур сложен для нас (я не беру на себя смелость говорить за всех и оговариваюсь — для меня). Мне тяжело нести груз Великого. Ноги подкашиваются. Мне невыносимо тяжело.

Май 1966 года

Богема. Прикиношная, притеатральная публика. Самовлюбленные эгоисты, сами ничего не значащие и не делающие, боящиеся затеряться в этом мире. Плюхаются в это болото, в этот разговорный водопад, и — их несет, несет быстро и стремительно — вниз.

Болезнь эта порождает низкие желания и хотения, зависть, ненависть, она лишает человека чувства достоинства, чувства ответственности прежде всего перед самим собой.

... Я не предаю идеалов юности. Стремлюсь к одному — заставить себя жить ими, как бы романтичны они ни были, как бы несовременно они ни звучали. Юность — это единственная болезнь, которой я хотел бы болеть всю жизнь.

Я мало изменился. Это мое достоинство — может быть, единственное. Книги, друзья помогают мне глубже понять жизнь. Становиться лучше. Чуть-чуть лучше. Даже незаметно. Просто надо развить в себе сильнее хорошие качества — снисходительность к людям, доброту, желание помочь им. Тогда все вернется к тебе сторицей. Наступит гармония добра, а не зла.

7 октября

Я недаром создал себе микромир из друзей и из приятелей — меня часто обманывали и надували. И плохие мысли — это мои разочарования в людях.

24 ноября

Из поступков складывается жизнь. Их можно оправдать. Но ведь оправдать можно все. Сейчас оправдывают даже немецких генералов, уничтоживших сотни тысяч людей. Сталина порой оправдывают, — мол, были такие обстоятельства, надо было держать всю интеллигенцию в концлагерях, время такое! А кто вернет миру повесившуюся Марину Цветаеву?? При чем тут обстоятельства? Есть люди, и от них все зависит. Надо знать кого слушать. Я слушаюсь своего сердца. И как только начинаю считать, рассчитывать — все рушится.

Из мелочей не складывается жизнь. Меня в этом мещане не убедят. Жизнь складывается из больших кусков, а мелочь — всегда мелочь!

... А жизнь ведь проста. Она, правда, не всегда сахар, но простоту жизни надо понимать сердцем, а не головой. Сердце никогда не усложняет жизни. Сердце у человека одно, а извилин в голове — миллиарды. Голова рождает сложности. Слушайся своего сердца.

... Я романтик. Худой Дон-Кихот, который верит в дружбу, в любовь, в честность и верность.

Взамен я редко что-нибудь получаю.

Из писем

25 мая 1968 года

... Иногда все внутри обрывается и не хочется ничего делать, не хочется ни с кем разговаривать, не хочется работать и — одно желание — обнять тебя и взять на руки нашего ребенка. Только воля и упрямое желание иметь, наконец, крышу над головой заставляют меня сбрасывать с себя состояние пассивности и работать, работать!

С Арсением[11] мне интересно и сложно. В театре обстановка тоже не из легких, но — театр есть театр — держу себя независимо, покойно, с достоинством. Меня, как и тебя, мало что задевает сейчас — пусть идет стороной. Ты с дочуркой, мои родные и друзья — вот мой мир!

4 августа 1971 года. Норильск

... Те три дня, которые я должен был быть в Свердловске — тонировал «Н.Год»[12]. Ролишка там вроде бы получилась приличная, и ее надо было довести до конца. Кроме того, вел переговоры со студией, но, к сожалению, не с Киселевым[13].

... меня затянуло в водоворот, а сил у меня немного. Видимо, я изменился. Но чистоты и благородства своего я еще не продал. Все, что происходит со мной сейчас, — это мое поражение. Я самый обыкновенный советский неудачник. Мне не везет несмотря ни на что.

Трудно быть сильным в одиночестве. Все, чего хочет моя душа, мое сердце, — все далеко от меня. Мне трудно пробиться в город, который я полюбил, я далеко от тебя с Лялькой, я не могу выполнить ни одного своего желания из-за денег.

Я ничего не обещаю. Я прошу — продержись. Еще немного. И не забывай, что я тебя очень сильно люблю. Вот и все.

---

[11] Арсений Сагальчик — театральный режиссер, близкий друг А. Солоницына. Имеется в виду работа в Новосибирском театре «Красный факел» над спектаклем «Борис Годунов».

[12] Фильм «Операция «С Новым годом».

[13] И Киселев — директор студии «Ленфильм».

Алексей Баталов

Случайный отрывок

Публикация фрагмента из давней радиопередачи о Бунине, автором которой был Алексей Баталов, не нуждается в особых пояснениях. Никак не связанное с проблемами сегодняшнего актерского существования подлинное бунинское интервью, интервью самому себе, которое Баталов обнаружил в Париже, а затем включил в свою композицию, обладает достаточным запасом ассоциативных связей с темой номера. Стоит ли прибегать к дополнительным подсказкам? Наверное, нет. Но в данном случае авторская мотивировка интересна сама по себе. Почему из всего возможного Баталов почти сразу выбрал в своих литературных запасниках именно этот случайный отрывок?

Алексей Баталов. Париж. Середина 80-х годов

Алексей Баталов. Почему-то мне показалось это складным.

Когда я хожу сегодня в театр, хожу в кино, когда смотрю какую-нибудь гадость по телевидению, среди всех прочих чувств и переживаний, которые знакомы каждому, меня не покидает и некое грустное чувство несоответствия результата возможностям.

По сути дела у актеров моего поколения всю жизнь не было возможности свободно обращаться к материалу, который только и может по-настоящему сформировать актера, его судьбу.

Малый театр был славен открытиями, которые немыслимы без Гоголя, без Островского. И дело не в том, что в Московском Художественном театре говорили немного шепотом и натурально ходили в глубине сцены, а в том, что это был Чехов и великие произведения Толстого или Достоевского.

На этой литературе выросли поколения больших русских актеров.

Вообразите дальше, что мракобесие, как в воронку, затягивает не только людей, которые гибли в тюрьмах и лагерях, но и самое главное, самое ценное, что есть в русском искусстве — его невероятную человечность и глубинную духовность. Даже Толстой был немножко подрезан, а к Достоевскому мы, студийцы, вообще не были допущены. Нужно было по секрету собираться, чтобы Василий Иванович Качалов почитал из «Братьев Карамазовых». Гоголь — не весь. Салтыков-Щедрин — с купюрами. И уж, конечно, за гранью возможного такие писатели, как Бунин, Набоков, Платонов. Но если Набоков — русский иностранец и можно спорить о своеобразии его отношений с русской культурой, то Бунин — русский с головы до ног. Его невозможно себе представить вне России, он неразрывно связан с этим местом, даже в своих последних воспоминаниях. И тем не менее мы были отлучены от Бунина. Наверное, в силу этой вопиющей несправедливости я воспользовался первой же возможностью представить нашей публике именно Бунина. Это было как прорыв через все пятидесятилетние «нельзя». И хотя выбранные для радиопередачи невинные бунинские рассказы о любви не проходили в эфир почти год, для меня исполнилось какое-то заветное актерское мечтание.

Хотелось не только воздать должное классику и представить его в каноническом хрестоматийном виде. Но и показать реальную болезненность — для нас и для самого Бунина — столь долго длившегося разрыва. Это очень русская черта, не дай Бог ее другим народам: литература наша совершенно неотделима от судьбы сочинителей. Можно ли из ахматовских стихов убрать все муки, которые выпали ей в жизни: расстрел мужа, арест сына, блокаду, эвакуацию, тиф, инфаркт, Постановление... Ну как без этого? В России литература обеспечена — и очень часто трагически — всем золотом человеческой души, самой жизнью автора. Это справедливо для Пастернака, для Цветаевой и, конечно, для Мандельштама.

Добросовестно играя бунинские рассказы — переживания его героев, — хотелось добавить к ним и что-то, связывающее нас с этими сочинениями, что-то понятное и важное из судьбы самого Бунина.

Оказавшись в Париже и встретившись с людьми, хорошо знавшими всю бунинскую историю, я получил материал, который искал: интервью самому себе.

И.А.Бунин. Париж, 5 июля 1948 г. Одна из последних фотографий

Сказать, что Бунину было тяжело, что в последние годы он был очень одинок, можно, но это пустые слова в сравнении с конкретным фактом, с той газетой, которая оказалась у меня в руках.

Бунин, не любивший читать свои произведения, рекламировал в этой несчастной газетке собственный литературный вечер. Он взял интервью у самого себя. Не нашлось даже журналиста, который задал бы ему вопросы. Он никому не был нужен, никто им не интересовался, да и на выступление пришло очень немного народу. И это Бунин... В одно из его последних свиданий с Чеховым они говорили о том, что он, Бунин, уже совершенно известен, а Чехов только начинает завоевывать сердца... Но это было в России. А потом Париж, узкий круг слушателей, близкие друзья, и все...

Эмигрантское одиночество ни с чем не сравнимо. Конечно, может быть очень плохо, трудно, одиноко и здесь, но все равно — это *здесь*. А *там*, как мне однажды очень просто сказал Виктор Некрасов, «совсем-совсем другое дело»...

В радиопостановке для нас и прежде всего для исполнителей был крайне важен второй план: та драма одиночества, горечь разрыва, которую нужно было проявить, передать, чтобы возвращение Бунина состоялось, чтобы восстановилась реальная связь с ним и, как всегда в России, с его судьбой.

Сейчас молодые люди и приносят для показов отрывки, о которых нам нельзя было даже мечтать. Теперь можно, то есть появился шанс, и хотя воспользоваться им удается немногим, он есть: играть классику без изъятий, работать с разными режиссерами, сыграть премьеру в Мюнхене, получить роль в Лондоне, собрать свою труппу.

Но сложность ситуации в том, что изменилась и публика. Той — благодарной, что готова была гореть вместе с тобой, что с нетерпением ждала фильмов, спектаклей, чтецких выступлений, уже нет. А часто нет и вообще никакой публики. И если фильм еще можно крутить в пустом зале, то спектакль в пустом зале не покажешь. Самое талантливое твое дерзание остается неизвестным — до времени или навсегда?

Где-то кто-то что-то видит, и есть даже хорошие вещи. Но добраться до них невозможно — ни до фильма, ни до спектакля, ни до статьи. Все тонет, теряется, мелькает, не оставляя следа. Как будто бы пропала необходимая культурной среде связь, проводимость, без которой отыскать в ворохе чудовищной белиберды настоящий голос, настоящее произведение не хватает сил.

Что же происходит? Бунин открыт, доступен, но он опять потерян среди тысяч прилавков, на которых Бог знает что валяется.

«ИК». Бунину было одиноко, грустно, и он сам себе задавал вопросы. А если бы вопросы самому себе задавали вы, о чем бы вы спросили себя сейчас?

А.Баталов. Кто и каков герой времени? Над чем стоит работать? Так, чтобы все бросить и заниматься только этим? Что может иметь не только успех, но и живые человеческие черты времени? Если бы я мог ответить на эти вопросы, завтра же стал бы работать. Но нельзя оставить все дела, обездолить семью и даже не знать ради чего.

«В кругу Бунина»

Фрагмент радиоспектакля, вышедшего в эфир в 1989 году

К о р р е с п о н д е н т. Маленькое интервью в связи с вашим вечером.
Б у н и н. Ну, слушаю.
К о р р е с п о н д е н т *(в сторону)*. Входи, Иван Алексеевич согласен.

Д е в у ш к а. Бонжур, мэтр.

Б у н и н. Здравствуйте. Садитесь, пожалуйста. *(Притворяясь сердитым.)* Мэтр. Чего? Когда меня называют мэтром, мне хочется сказать плохой каламбур: «Я уже так стар и будто бы так знаменит, что пора меня называть километром». Но к делу. О чем вы хотите беседовать со мной?

К о р р е с п о н д е н т. Прежде всего о том, как вы поживаете, как ваше здоровье, чем порадуете нас, что сейчас пишете?..

Б у н и н. Как поживаю! Горе только рака красит, говорит пословица. Знаете ли вы чьи-то чудесные стихи:

Какое самообладание
У лошадей простого звания,
Не обращающих внимания
На трудности существования!

Но где же мне взять самообладание? Я лошадь не совсем простого звания, а главное, довольно старая и потому трудности существования, которых, как вы знаете, у многих немало, а у меня особенно, переношу с некоторым отвращением и даже обидой. По своим летам и по тому, сколько вспахал на литературной «ниве», мог бы жить немного лучше. И уже давно не пишу ничего, кроме просьб господину сборщику налогов о рассрочке их для меня. Я и прежде почти ничего не писал в Париже, уезжал для этого на юг, а теперь куда и на какие средства поедешь? Вот и сижу в тесноте и уж если не в холоде, то в довольно неприятной прохладе, а порой... и на пище Святого Антония: доктор советует есть, например, печенку, а эта печенка, которую прежде покупали для кошек, стоит теперь 950 франков кило!

К о р р е с п о н д е н т. А можно узнать, как вы отбирали рассказы для вечера? Вы заранее решили, что будете читать?

Б у н и н. Точно никогда не знаю чуть ли не до последней минуты. Выбор чтения на эстраде — дело трудное. Читая с эстрады даже что-нибудь прекрасное, но не «ударное», знаешь, что через четверть часа тебя уже не слушают, начинают думать о чем-нибудь своем, смотреть на твои ботинки под столом... Это не музыка, хотя был у меня однажды интересный разговор на эту тему с Рахманиновым. Я ему: «Вам хорошо — музыка даже на собак действует!» А он мне в ответ: «Да, Ванюша, больше всего на собак!» Так вот все колеблешься: что читать, чтобы не думали о своем, не смотрели на ботинки? Я не червонец, чтобы всем нравиться, как говорил мой отец, я не честолюбив... Но я самолюбив и совестлив — заставлять людей скучать не люблю... Так что имею одно намеренье: не заставить скучать.

Д е в у ш к а. А вы очень волнуетесь, читая на своих вечерах? Ведь все на эстраде, на сцене волнуются...

Б у н и н. Еще бы! Я юношей видел в «Гамлете» знаменитого в ту пору на весь мир Росси и в антракте получил разрешение войти к нему в уборную: он полулежал в кресле с обнаженной грудью, белый, как полотно, весь в огромных каплях пота...

Видел, тоже в уборной, знаменитого Ленского из московского Малого театра в совершенно таком же положении, как Росси... Видел за кулисами Ермолову и имел честь не раз выступать с ней на благотворительных литературных вечерах: если бы вы знали, что делалось с ней перед выходом! Руки трясутся, пьет то валерьяновые, то гофмановские капли, поминутно крестится... Кстати сказать, читала она очень плохо — как почти все актеры и актрисы...

Д е в у ш к а. Как! Ермолова?!

Б у н и н. Да, да, Ермолова. А что до меня, то, представьте, я — исключение: за кулисами и на эстраде спокоен. «Не нравится — не слушай!» В молодости я на эстраде краснел, бормотал — больше всего от мысли, что ровно никому не нужно мое чтение, и даже от какой-то злобы на публику. А теперь я, пожалуй, не смутился бы даже под взглядом... ну, придумайте сами, под чьим взглядом...

Ведущий. В этом интервью все слово в слово бунинское, написанное его собственной рукой осенью 1947 года. И только дело в том, что никто не заходил к Бунину и не интересовался его жизнью.

Все это, вместе с вопросом корреспондента, Иван Алексеевич сочинил сам для маленькой газеты, чтобы как-то привлечь внимание публики к своему авторскому вечеру, который состоялся в Париже 26 октября.

Холодная квартира, о которой идет речь в интервью, вскоре после смерти Ивана Алексеевича и его жены пришла в запустение. Диван, на котором умер Бунин, его наследник Зуров сдал в ломбард.

Предисловие и публикация Л.К.

КАРЬЕРЫ МИСС КРАСОТЫ.

На днях — случайная встрѣча...

В предпраздничной сутолокѣ нашего «русскаго» картье, в каком-то магазинѣ: передо мной — молодая дама с четырехлѣтним малышем. Что-то знакомое мелькает в ея улыбкѣ...

— Ирина Николаевна.

Оказывается, не ошибся, это дѣйствительно Ирина Николаевна. Ея фамилія? Присутствіе мальчугана с очевидностью указывает на то, что теперь она уже не та, которую знал когда-то я, знала вся эмиграція, знали во Франціи, в Европѣ, в Америкѣ... Ирина Николаевна Левитская... «Мисс Россія 1-ая»... Семь лѣт тому назад она была очень молоденькая барышня — ей было шестнадцать с половиной лѣт — смущенная и взволнованная своим успехом, оглушенная вспышками магнія фоторепортеров, ослѣпленная блеском самого пышнаго бала в Большой Оперѣ и безчисленных банкетов и пріемов...

Сейчас это молодая мать, дѣлающая покупки для своего дома, ведущая за руку своего — пока еще крохотнаго — сына... Два образа, каждый по своему прелестный...

Через нѣсколько минут я уже знаю всю ея исторію за эти годы. Исторіи, впрочем, никакой нѣт. Послѣ нѣсколькихъ мѣсяцев «славы», блестящих празднеств, поѣздок, балов — работа в том же домѣ, гдѣ она была и до выборов манекеном. Смерть отца. Счастливое замужество. Материнство. Это все. Теперь — жизнь для дома, для мужа, — рядового труженика — эмигранта, для сына. Рѣшительно никакого матеріала для сенсаціонных сообщеній о жизни «королевы красоты»... И оба мы — разсказчица и я, искренно этому отсутствію всякой сенсаціонности рады. Она — потому что сейчас, повидимому, все ея счастье не в шумѣ и блескѣ славы и удовольствій, а в том маленьком существѣ, которое настойчиво тянет ее за руку, поближе к разным вкусным вещам, разложенным на витринѣ.

Я — потому, что в простой судьбѣ «Мисс Россіи первой» я вижу судьбу простой, хорошей,

«Мисс Европа 1933»
Татьяна Маслова

русской дѣвушки, которой выпали когда-то на долю дни удачи и блеска. Они не испортили и не отравили ее своим сладким ядом. Из «самой красивой русской дѣвушки» она превратилась в хорошую русскую женщину... «Мисс Россія первая» дала хорошій пример своим преемницам.

Кстати сказать, этому примѣру большинство из них добросовѣстно послѣдовало; русская эмиграція может порадоваться за своих «мисс». Давно уже замужем «Мисс Россія 1930» г. И.Н. Венцель. Помолвлена и Марина Шаляпина, — «Мисс Россія 1931», — но сейчас пока она путешествует с отцом по Дальнему Востоку. В прошлом году в Парижѣ была отпразднована свадьба «Мисс Россія 1932» Н.А. Поль с инж. Ставраки, а совсѣм недавно, двѣ недѣли тому назад, вышла замуж «Мисс Россія 1934» Е.С. Антонова. Очередь за Т.А. Масловой «Мисс Россіей» и «Мисс Европы 1933», и М.Б. Горбатовской — «Мисс Россіей 1935». Но у них еще есть время. Т.А. Маслова, которая недавно пріезжала из своей Вильны в Париж, шутя говорила:

— Я жду своего прекраснаго принца...

Мы знаем, что эти прекрасные принцы появляются неожиданно и в самых разнообразных обликах. Будем надѣяться, что он будет достоин избравшей его самой красивой дѣвушки Европы 1933 года. Надо признаться, что Т.А. Маслова носила это званіе по праву, как никто.

Выборы «Мисс Россіи» в редакціи «Иллюстрированная Россія» стали традиціей; они имѣют уже свою семилѣтнюю исторію; и на днях будет избрана «Мисс Россія VIII-ая». О первых выборах уже можно писать воспоминанія. Выборы эти, кстати сказать, были полны треволненій и ознаменовались драматическими эпизодами дисквалификаціи первой избранницы. Не будь этого, И.Н. Левитская не была-бы первой «Мисс Россіей и, возможно, Т.А. Маслова не была-бы первой русской «Мисс Европой»...

Наканунѣ выборов, 26 января 1929 года, поздно вечером в редакціи раздался телефонный звонок. Редакція официально была уже закрыта, секретарь приводил в порядок списки кандидаток на завтрашній день.

— Алло, кто говорит?

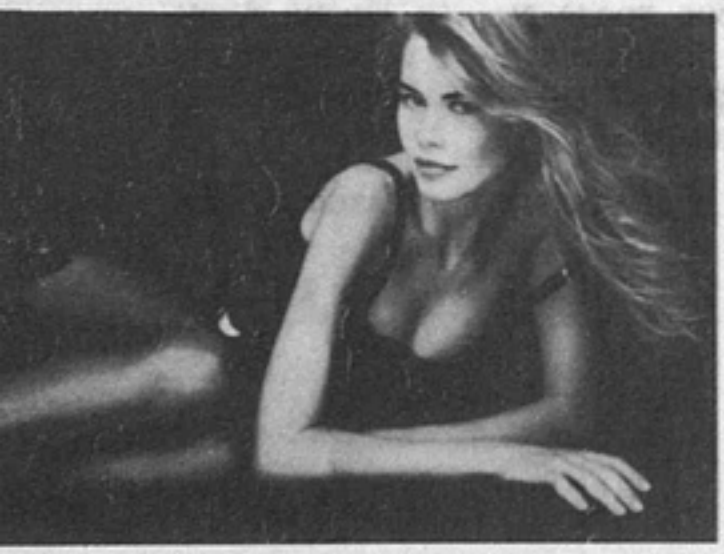
— Простите пожалуйста, — раздался в трубкѣ женскій голос, — не могу ли я записать сестру на завтрашніе выборы?

— Но, мадемуазель, теперь уже поздно... Запись кандидаток прекращена...

— Ах, Боже мой, как-же быть?! Сестра пріѣхала спеціально для выборов из Берлина. Мы говорим прямо с вокзала...

Рѣшено было для такого случая сдѣлать исключеніе. Запоздавшая кандидатка примчалась с сестрой на такси, как была, в дорожном костюмѣ. Секретарь наскоро записал имя, отчество и фамилію. Валентина Константи-

Фотомодель
Клаудиа Шиффер



«Мисс Россия 1936»
А.Гедеонова

новна Остерман... Дочь помѣщика. Родилась в Ростовѣ, жила с родителями в Псковѣ... Эмиграція... Кончила русскую гимназію в Берлинѣ... Студентка филологическаго факультета...

— Скажите, барышня, — спросил В.К. Остерман редактор, — у вас нѣмецкая фамилія. Но вы, вѣдь, русская?

— О, да, — отвѣчала она разсмѣявшись. — У нас в семьѣ даже забыли о своем нѣмецком происхожденіи... Мы русскіе тѣлом и душой...

На другой день В.К. Остерман была избрана «Мисс Россіей», да и не могло быть иначе: она была дѣйствительно очень красива и идеально сложена. Опытные члены жюри, французы, не скрывали, что у нея всѣ шансы получить званіе «Мисс Европы». Но именно это обстоятельство сыграло рѣшающую роль в послѣдующих событіях. На другой же день послъ выборов выяснилось, что у В.К. Остерман нѣмецкій паспорт. Это само по себѣ было нарушеніем правил конкурса и в состязаніи на званіе «Мисс Россіи» могли принимать участіе лишь русскія эмигрантки. На лихой конец это нарушеніе можно было бы «пропустить», но

«Мисс Россия 1938»
Евгения Дашкевич

как быть, если «Мисс Россія» станет «Мисс Европой», если ей в этом званіи предстоит поѣздка за океан и по разным другим странам. Американскіе журналисты не станут, конечно, разбираться в тонкостях и сплетеніях эмигрантскаго быта.

«Мисс Россія» с нѣмецким паспортом и нѣмецкой фамиліей будет производить чрезвычайно странное впечатлѣніе. Послѣ недолгих преній, собранные спеціально на этот случай жюри рѣшили В.К. Остерман дисквалифицировать. Ея мѣсто заняла слѣдующая по количеству голосов И.Н. Левитская.

Парижская печать посвятила этому инциденту пространныя замѣтки. Характернѣе всѣх был отклик журнала «Вю»; он дает представленіе о том, как высоко цѣнились шансы низложенной «Мисс Россіи» на званіе «Мисс Европы» и «Мисс Вселенной». В группѣ портретов собравшихся в Парижѣ «мисс» разных стран, «Вю» помѣстил портрет В.К. Остерман в центрѣ и в самом большом размѣрѣ. Под ним стояла надпись: «Какое несчастье для Европы, какая удача для Америки! У первой «Мисс Россіи» оказался нѣмецкій паспорт!».

Русскія «мисс» почти всѣ уже счастливо завершили свою «дѣвичью» карьеру. Какова судьба их иностранных товарок? Что принесла им их эфемерная слава? Что дѣлают они теперь, когда догорѣли огни празднеств и отзвучали фанфары эскортов?

Их уже очень много, этих «бывших мисс»: в теченіе десяти лѣт приблизительно двадцать стран — только в Европѣ — посылают на международныя состязанія своих представительниц. Собрать точныя свѣдѣнія о всѣх было бы невозможно: вряд-ли сам неутомимый организатор и вдохновитель этих конкурсов Морис де Валефф знает судьбу каждой из них. Многія из них вскорѣ же послѣ выборов возвращались в личную жизнь и нигдѣ не показывались. Особенно характерен в этом отношеніи примѣр корсиканской красавицы Полины По. Блеснув метеором в Парижѣ, очаровав всѣх своей безупречной южной красотой, своими огромными черными глазами и божественной фигурой, она вернулась на свой остров и с тѣх пор безслѣдно исчезла. Тщетно разыскивали ее репортеры и американскіе импрессаріо; Полина По навсегда похоронила свою красоту на своем «благоуханном островѣ».

Есть среди исторій «мисс» нѣсколько трагических, нѣсколько грустных, нѣсколько блестящих, нѣсколько простых, исторіи эти разнообразны, как разнообразна жизнь, и дѣлать какія-либо обобщенія нельзя. Вот нѣкоторыя из них, выбранныя наугад. В январѣ этого года в одном из лучших отелей Бухареста был найден труп молодой, красивой женщины. Обстановка указывала на то... что покойная отравилась. Но для самоубійства у нея не было рѣшительно никаких основаній. Это была «Мисс Румынія», Тита Критеску. Она как раз в это время переживала безоблачный роман с молодым и богатым архитектором, который окружал ее роскошью и задаривал драгоцѣнностями и мѣхами. Какую тайну унесла с собой в могилу Тита Критеску? Этого никто не знает. И не этот-ли блеск, не призрачность-ли того счастья, которое нашла Тита, таили в себѣ крупицы яда, отравившаго ее?

Фотомодель
Кристи Тёрлингтон

Это едва-ли не единственный случай трагическаго конца бывшей «мисс». В другом случаѣ причиной преждевременной смерти была просто болѣзнь. В 1931 году умерла в Аргентинѣ ма-

11 Зак. 380.

Заместительница «Мисс России 1936» Ирина

ленькая Агнесса Сурэ, первая французская «королева красоты» (Она получила это званіе еще до появленія «мисс»). Ея избранію предшествовал забавный эпизод: она прислала на конкурс из Байоны, гдѣ жила с матерью, свою фотографію в... костюмѣ причастницы, т.е. дѣвочкой 12 лѣт. «Мнѣ сейчас 16 лѣт, писала она, но у меня нѣт другой фотографіи. Скажите, стоит-ли мнѣ пріезжать на конкурс?» По фотографіи дѣвочки трудно было судить о красотѣ дѣвушки. Но у Мориса де Валефф оказалось достаточно чутья. Агнесса Сурэ пріѣхала и была избрана подавляющим большинством голосов. Через нѣсколько дней она была знаменитостью. Посыпались ангажементы. Нѣкоторое время она выступала в Фоли Бержер, вѣрнѣе ее показывали публикѣ в корзинѣ цвѣтов. Послѣ долгих колебаній она подписала блестящій контракт в Южную Америку: ей очень не хотѣлось покидать Францію. Предчувствіе не обмануло ея; она умерла в Буэнос-Айресѣ от злокачественнаго малокровія.

Агнесса Сурэ была первой французской «самой красивой дѣвушкой». Но первой «Мисс Франціей» была Роберта Кюзэй.

Фотомодель Наоми Кемпбел

Ея избранію, к слову сказать, предшествовала такая-же дисквалификація, как на выборах первой «Мисс Россіи».

Выбрана была тогда нѣкая м-ль Дюран. Когда судьи пригласили ее, чтобы сообщить ей об избраніи, один из членов жюри, художник Ван Донген стал пристально вглядываться в нее.

— Позвольте, — вдруг сказал он, — но я вас гдѣ-то видѣл... Ну, да, конечно, вы артистка и выступаете на сценѣ.

По регламенту артистки не имѣют права принимать участія в конкурсѣ. М-ль Дюран скромно опустила глаза.

— Как ваша фамилія?

— Дюран.

— Да, но у вас есть еще имя. По сценѣ вы Лили Дамита.

Это дѣйствительно была знаменитая артистка, начинавшая тогда свою карьеру. Ей не оставалось ничего другого, как упасть в обморок. Это ее, впрочем, не спасло: она была дисквалифицирована и званіе «Мисс Франціи» присуждено Робертѣ Кюзэй.

Роберта Кюзэй принадлежала к тому очаровательному племени, которое носит имя «мидинеток», и пришла на выборы чуть-ли не прямо из мастерской с исколотыми иголкой пальцами. Слава и успѣх вырвали ее из мастерской, но не оторвали ея сердца от ея веселых подруг. Ея избраніе было неописуемым праздником в ателье. «Наша Роберта — Мисс Франція!» У Роберты, конечно, закружилась голова: пріятнѣе быть ведеттой синема, чѣм дѣлать «сюрфиле» и проводить нитки. Она получила ангажемент и не без успѣха выступала в картинѣ «Ожерелье королевы». Увы, ремесло кино-артистки оказалось ей не по силам; их, к слову сказать, для этого ремесла нужно довольно много. Она так и не могла до конца войти в эту шумную, сложную суматошную жизнь, полную забот и интриг, которая царит в синематографических ателье и конторах. К тому же у нея началось воспаленіе глаз от свѣта прожекторов.

Еще одна исторія, на этот раз романтическая. В 1929 году «Мисс Франціей» была выбрана Жермен Лаборд, музыкантша из Бордо, только что кончившая консерваторію по классу пѣнія и арфы. Во время выборов она была грустной и разсѣянной. Потом она исчезла. Журналист Жан Масон, к своему великому удивленію, нашел ее у стойки ближайшаго кафе.

— Вы ждете кого-нибудь, мадемуазель?

— Ничуть! Я одна.

Они разговорились и к концу вечера журналисту удалось вывѣдать секрет новой «мисс». Она была безнадежно влюблена в одного опернаго пѣвца. Только для него, только для того, чтобы покорить его своей славой она пріехала сюда, рѣшила выставить свою кандидатуру. Она достигла тріумфа. Но он был ей не нужен. Тот, ради котораго она это сдѣлала, даже не пришел на выборы...

Жермен Лаборд стала артисткой и еще в прошлом году выступала в ревю с Мастаннет. Она продолжает много заниматься музыкой: в ней, и только в ней она видит свое настоящее счастье.

И.Л.

Публикация И.Хабарова

Голливудские хроники

Виват, король, виват!

В Голливуде, и особенно на студии «Метро-Голдвин-Майер», где он прослужил на контракте почти четверть века, Кларка Гейбла уважительно называли Королем. В иерархии великих «звезд», которых в те счастливые времена, освещенные его присутствием, было немало, он был признан первым среди равных.

Может быть, он был не слишком изощрен в актерской технике. Может быть, ему не хватало блеска, присущего входившим тогда в моду английским «звездам». Но вот уж в чем у него не было недостатка — это в обаянии мужественности.

Кого бы он ни играл — Флетчера Кристиана в «Мятеже на «Баунти», репортера в «Это случилось однажды ночью» или пресловутого Ретта Батлера в «Унесенных ветром» — Гейбл излучал абсолютную надежность. Он был настоящим мужчиной. До кончиков ногтей.

«Нью-Йорк Таймс», 1960, 18 ноября

Знаете, вся эта мура насчет «Короля» и прочего — чушь собачья. Я ем, сплю, принимаю душ как все обыкновенные люди. Я не чувствую в себе никакого внутреннего света, который делал бы меня «звездой». Я простой парень из Огайо, которому посчастливилось оказаться в нужном месте в нужный момент и получить поддержку умных людей.

Кларк Гейбл, 1960, октябрь

Кларк Гейбл. 1947

Джин Гарсо

Дорогой мистер Гейбл

30 декабря 1960 года агентство «Ассошиэйтед Пресс» опубликовало данные опросов читателей, согласно которым смерть Кларка Гейбла стала главным событием года, ознаменовав собой конец золотого века кино.

В течение почти сорока лет, снявшись в шестидесяти семи фильмах, он оставался кумиром миллионов, неувядающим секс-символом, пережившим множество ярчайших «звезд», принесшим баснословные прибыли своей студии. Единственным, кто был официально провозглашен «Королем Голливуда».

Кларк Гейбл превратился в легенду еще при жизни. Его неизменно окружала атмосфера тайны, его вечно сопровождал шлейф слухов и сплетен. Для женщин всех возрастов он был и романтическим идеалом, и взрослым ребенком, вызывающим стремление по-матерински заботиться о нем. Для мужчин он был воплощением грубоватой мужественности. Молодым он указывал цель, к которой стоило стремиться. Во всех случаях жизни он полагался на собственные силы и труд. Однако было нечто более существенное, чем трудолюбие, что вознесло его на вершину и удерживало там. Он обладал особым качеством — несокрушимостью, и в то же время умел изменяться вместе с меняющимся временем.

Сколько томов написано об этой легендарной «звезде», но история Кларка Гейбла-человека еще рассказана не была. Я попытаюсь представить его таким, каким знала на протяжении двадцати одного года тесного общения.

Фильм «Унесенные ветром», в очередной раз выпускаемый на экраны, снова пользуется огромным успехом. Все, кто знал и любил Кларка, хотят еще раз увидеть его в самой великой из сыгранных им ролей. Его открывает для себя новое и весьма критически настроенное поколение. Лучше всего сказала о нем одна девочка-подросток, увидев Кларка Гейбла в роли Ретта Батлера: «Мам, а почему сейчас нет таких актеров, как он?»

Шерман Оукс, Калифорния

Я впервые приехала в дом Кэрол Ломбард в районе Бел Эйр октябрьским днем 1938 года. Они с Кларком Гейблом репетировали в гостиной ритмичный танец.

...Он очень крепок на вид. У него густые волосы и брови. Кожа загорелая, бронзовая; на щеках не то родинки, не то бородавки. Обыкновенная кинозвезда давно бы от них избавилась, но король сделан из другого теста, он живет по другим законам. У него обветренное лицо человека, привыкшего к бродячей жизни.

Руки тоже обветренные, загрубевшие. И такие большие, что он старается прикрывать их непомерно длинными рукавами рубашки. И воротнички тоже носит высокие или приподнятые, чтобы не так заметна была слишком крепкая, как у борца, шея. Так он снимался во всех своих фильмах, возможно, отсюда пошла мода на высовывающееся из-под выреза рубашки белье. Никакие ухищрения не могут скрыть этих привыкших к тяжелой работе рук и желтых пятен никотина на пальцах. Он заядлый курильщик, этот мистер Гейбл. Однажды его приятель Уэйн Гриффин попытался уговорить Кларка бросить курить. Тот ответил: «Отвали, старина, я как-нибудь сам разберусь со своей жизнью».

В публикации использованы материалы из книги Лина Торнабина «Да здравствует король». (Перевод с английского Н. Цыркун.)

Jean Garceau. Dear Mr.G. The biography of Clark Gable. Los-Angeles. 1961.

То же самое с выпивкой. Пьет он — дай боже, причем все подряд — водку, шампанское, бренди. От одной его порции другой бы сразу попал в больницу, а Гейбл просто отправляется спать.

Он любит вестерны; любит смотреть их, любит в них сниматься. Называет их «лошадиными операми». «Актер, — сказал как-то Кларк, — больше всего чувствует себя человеком, когда садится в седло и мчится по прерии, а ветер бьет ему в лицо».

Он богатый человек; за последние пять лет его гонорары составили 7 миллионов долларов — на два больше, чем он заработал за все двадцать три года работы на студии «Метро-Голдвин-Майер». Он любит наличность, всегда имеет в кармане долларов пятьсот, а то и тысячу.

Он член трех дорогих клубов — «Тамариск Кантри», «Хидден Вэлли» и «Клаб Патос аль Вьентос», куда ездит поиграть в гольф и поохотиться, — король ведь не может позволить себе зайти куда хочет и посидеть среди простых людей.

Он любит ездить на «мерседесе» (серебряный металлик), который знает как свои пять пальцев — может разобрать и собрать по винтику. Когда он внезапно исчезает и нужно срочно его найти, Джин Гарсо, бывшая секретарша и незаменимый друг, знает, где искать: он лежит где-нибудь под чужой машиной. У Джин под рукой номера телефонов всех станций техобслуживания на бульваре Вентура. Автомобильная смазка въелась ему в кожу, и ее не отскоблить никакой силой.

А уж поскоблить себя он любит. Он маниакально любит чистоту и принимает душ несколько раз в день. Всегда только душ, у него в доме даже нет ванны.

Нередко при виде его люди немеют — не только оттого, что он так хорош собой, а от его невероятной элегантности. В самую сильную калифорнийскую жару он появляется на публике в габардиновом костюме, при галстуке и с белым платком в петлице. У него в шкафу висят безупречно отутюженные, вычищенные брюки и пиджаки, подобранные по цветам, оттенкам и тканям; рядом висят шляпы, которые он не позволяет чистить никогда. Так и висят — десятки фетровых шляп с засаленными лентами. Никто не знает, чем это объяснить; прислуга виновато извиняется: «Мистер Гейбл любит старые шляпы».

У него собрана коллекция оружия — инкрустированные золотом пистолеты, ружья, винтовки. И еще одна коллекция, которая наверняка удивит многих, — это книги. Он всегда был заядлым книгочеем, но почти всегда скрывал это, опасаясь повредить своему мужественному образу. Только самые близкие друзья могли застать его с книжкой в руках. А множество других, из числа тех, кто видел его изо дня в день, клялись, что он вообще никогда не читает: Говард Хоукс, например, который часто охотился или катался на мотоциклах с Кларком, или Джоан Кроуфорд, которая его любила. На съемках его последнего фильма «Неприкаянные» у него было много свободного времени, на натуре в пустыне деваться было некуда, и он часто уходил в тень с книжкой.

Играл граммофон. Партнер Кэрол двигался довольно неуклюже.

— Нет, нет! — восклицала она, когда я вошла в комнату. — Смотри, как нужно: раз, два, три... кик! Раз, два, три... кик!

Музыка кончилась, и оба танцора повалились на диван, задыхаясь от смеха.

— Джин, — обратилась ко мне Кэрол, увидев, что я стою в дверях. Позволь представить тебе лося, у которого обе ноги левые.

— То есть деревенского увальня, — с улыбкой сказал Кларк. И протянул мне руку. Это было замечательное, твердое рукопожатие. «Мы поладим», — подумала я.

Он был одет в широкие спортивные брюки и свитер с высоким воротом, волосы взлохматились, и от него исходили такая жизненная энергия и очарование, что мне сразу стало понятно, что имели в виду люди, говоря о магической атмосфере, возникавшей в его присутствии. А его улыбка в жизни была еще обаятельнее, чем на экране.

Я привезла Кэрол деловые бумаги из агентства Мирона Селзника. Она вызвала прислугу, попросила принести нам с Кларком чай, а сама вышла, чтобы познакомиться с ними.

Мы заговорили о фильме «Восторг идиота», в котором Кларк снимался вместе с Нормой Ширер. По сюжету от него требовался танцевальный номер, и студия наняла острохарактерного комика и прекрасного танцора Джо Юла, отца Микки Руни, чтобы его подготовить. Кэрол, начинавшая свою артистическую карьеру как танцовщица у Мака Сеннета, тоже помогала Кларку.

— Альфред Лант играл эту роль на сцене, — сказал Кларк. — Я только пытаюсь ему подражать.

«Какой скромный — подумала я, — при его-то популярности!» Я знала, что он был самой высокооплачиваемой «звездой» на студии «Метро-Голдвин-Майер». Получив в 1935 году награду Академии за фильм «Это случилось однажды ночью», он прогремел во многих картинах — «Сан Франциско», «Мятеж на «Баунти» (за роль в последней он вновь был выдвинут на соискание «Оскара»).

Мужчины относились к нему с восхищением и уважением, женщины ему поклонялись. По результатам опроса общественного мнения, который провел обозреватель Эд Салливен, ему был присвоен титул «Король кино», и никто не осмелился оспаривать его права на это звание.

И вот теперь он собирался сыграть Ретта Батлера в «Унесенных ветром». Эррол Флинн, Гэри Купер, другие знаменитости претендовали на эту роль, но поклонники романа — многие миллионы будущих зрителей — писали продюсеру фильма Дэвиду Селзнику, что желают видеть в этой роли только Кларка.

— Вы волнуетесь, готовясь сыграть Ретта? — спросила я.

— Честно говоря, напуган до смерти, — серьезно ответил он. — Я несколько раз перечитывал книгу, пытаясь найти ключ к его характеру.

— Все поклонники романа хотят, чтобы именно вы сыграли Ретта.

— В том-то и дело, — отозвался он. — Каждый мой шаг будет на виду пяти миллионов критиков. Я не должен огорчить их.

На этих словах вернулась Кэрол с бумагами.

— Джин, — сказала она, — он просто паникер!

На следующий день Кэрол предложила мне работу в качестве ее личного секретаря и менеджера. Я догадалась, что моя встреча с Кларком была не случайным совпадением, она специально устроила так, чтобы он смог увидеть меня и оценить.

Филдси (Маделин Филдс), секретарь Кэрол, недавно уволилась, и я не была уверена, что смогу полностью заменить ее, сохранив собственный дом и личную жизнь с мужем, с которым мы прожили вместе уже восемь лет. Ведь Филдси постоянно жила в доме Кэрол, она была ее компаньонкой, другом, секретарем, alter ego в течение многих лет.

Джин Гарсо. Дорогой мистер Гейбл

Настоящее имя Кэрол было Джейн Петерс. Она родилась 6 октября 1909 года в Форте Уэйн, штат Индиана, и когда ей исполнилось семь лет, ее семья переехала в Калифорнию. Одиннадцати лет она впервые снялась в кино — сосед порекомендовал ее на эпизодическую роль Монте Блю в фильме «Совершенное преступление». В пятнадцать, когда Кэрол закончила среднюю школу и одержала множество побед в танцевальных конкурсах на лучшее исполнение чарльстона, она сыграла маленькую роль в фильме «Свадьба в пути».

Отныне судьба ее была решена. И она упорно пробивала себе путь от крошечных ролей к ролям крепко сидящих в седле сельских героинь в вестернах студии «Фокс».

В 1925 году автомобильная катастрофа вынудила сделать перерыв в съемках на год, после чего, соскучившаяся по работе, Кэрол стала с упоением сниматься в эксцентрических комедиях Мака Сеннета с пресловутыми кремовыми тортами.

«Говорили, что тот, кто был способен выдержать эту гонку, мог выдержать все, — рассказывала Кэрол. — Я не раз была мишенью, в которую летели торты».

Сыграв главные роли в таких кассовых фильмах, как «Двадцатый век» и «Принцесса проходит мимо», получив номинацию на «Оскар» за роль в фильме «Мой мужчина Годфрей», Кэрол достигла ранга «звезды».

Осенью 1938 года она готовилась выйти замуж за Кларка Гейбла, который ждал развода.

Несколько лет назад он разъехался со своей женой Рией, которая была намного старше его, но формального развода не получил. Кэрол рассказала мне, что Рия, трижды разведенная до того, как стала миссис Гейбл, предъявила ему огромные финансовые претензии.

Кэрол познакомилась с Кларком в 1932 году на съемках фильма «Не ее мужчина» на студии «Парамаунт». После того как работа над фильмом закончилась, их пути разошлись на несколько лет, пока они не встретились на веселом приеме у Джека Уитни 7 февраля 1936 года. Кэрол обожала розыгрыши. На этот раз она превзошла самое себя. Облачившись в белый больничный наряд, она появилась перед гостями на носилках, которые несли двое одетых в белые халаты «санитаров». По мнению Кларка, все это было разыграно великолепно. Он был счастлив вновь встретиться с ней, к тому же свободен, а значит, ничто не мешало ему назначить ей свидание.

В День святого Валентина Кэрол прислала Кларку найденный на свалке разбитый автомобиль, обклеенный крошечными красными сердечками. Кларк пришел в восторг и в тот же вечер заехал за ней на этом старом драндулете. В роскошных вечерних туалетах они отправились в нем на вечеринку. Это были воистину родственные души.

После завершения съемок фильма «Созданные друг для друга» мы с Кэрол начали поиски дома, в котором молодая пара могла бы поселиться после свадьбы. Мне попалась брошюра, в которой описывалось выставленное на продажу ранчо Рауля Уолша в Энкино, в долине Сан-Фернандо. Я показала объявление Кэрол.

Они с Кларком не раз бывали в гостях у Рауля, известного режиссера, и любили место, где он жил. Сделку оформили очень быстро.

— Всю жизнь мечтал пожить в таком раю, — говорил Кларк, глядя вокруг себя светящимися от радости глазами, — наконец-то у меня будет свой дом! — Он обнял Кэрол. — Ма, я думаю, мы будем очень счастливы здесь.

Кларк часто называл Кэрол Ма, а она звала его Па.

Дело о разводе застопорилось из-за финансовых претензий Рии. Рассел Бердвелл, пресс-агент Кэрол, порекомендовал взять в качестве адвоката известного юриста В. Гилберта-старшего. Благодаря его усилиям развод был документально оформлен 6 марта 1939 года. Кларк и Кэрол могли теперь вступить в законный брак.

Однако к тому времени Кларк глубоко увяз в съемках «Унесенных ветром». Жесткое расписание съемок не позволяло ему отлучиться, чтобы потихоньку сыграть свадьбу вдали от чужих глаз и без шума в прессе, как хотели они с Кэрол.

Отто Уинклер, пресс-агент «Метро-Голдвин-Майер», был связан с Кларком не только деловыми контактами, но и дружескими узами; Кларк попросил его подыскать подходящее место, чтобы, как только выдастся свободный час, можно было бы быстро и бесхлопотно заключить брак.

Съемочная группа открыла для себя необыкновенно дисциплинированного, мягкого, деликатного, терпеливого, скромного человека с хорошим чувством юмора. Его благородство не могло не тронуть даже самые зачерствелые души. Недаром на его экземпляре сценария Артур Миллер написал: «Кларку Гейблу, который не умеет ненавидеть».

Фрэнк Тейлор, пораженный элегантностью Гейбла, в шутку назвал его «деклассированным элементом», имея в виду то, что по его виду совершенно невозможно было определить, кто он и откуда взялся. В этих словах, между прочим, схвачена самая суть Американской Мечты: не только добиться успеха, но и удержаться на гребне волны. Миллионер и «звезда», человек из страны Мальборо, джентльмен, мудрец и бог — если бы он был тем, кем был на самом деле, не было бы Кларка Гейбла.

«Красная пустыня». Гейбл с Джин Харлоу

Отто остановил свой выбор на Кингмене, штат Аризона, в 350 милях от Голливуда.

29 и 30 марта у Кларка оказались свободными. Но предстояло еще избавиться от репортеров, которые не спускали глаз с таких известных «звезд», как Кларк и Кэрол.

Кларк жил в Северном Голливуде в доме, который он арендовал у Элис Терри Ингрем. 29 марта в половине пятого утра он подъехал к дому Кэрол. Потом, прихватив Отто, они отправились в его машине в Кингмен. Чтобы не привлекать внимания, все трое были одеты в поношенную одежду.

Наряды поменяли перед бракосочетанием. Церемония прошла тихо и достойно в присутствии двух свидетелей.

В Голливуде чрезвычайно велико соперничество журналистов, и каждый, желая отличиться, стремится выдвинуть свою версию важных событий. Поэтому Отто поспешил обзвонить все телеграфные агентства и газеты, лично сообщив им эту новость, и пригласил репортеров на прием в дом Кэрол на следующее утро.

К назначенному времени мы подготовили сэндвичи, кофе и печенье. Кларк и Кэрол в свадебных нарядах позировали перед фотокорреспондентами и отвечали на вопросы. Оба сияли от счастья.

Наутро Кларк вернулся на съемочную площадку, чтобы снова стать Реттом Батлером, а Кэрол вскоре начала сниматься в фильме «Только во имя» вместе с Кэри Грантом для студии «RKO». Медовый месяц отложили до лучших времен. Съемки «Унесенных ветром» закончились в июне, и Кларк с Кэрол переехали на купленное ими ранчо. После пикника, устроенного по поводу новоселья, Кларк обратился к Кэрол:

— Послушай, Ма, я хочу, чтобы Джини вела также и мои дела. Как ты на это смотришь?

— О, нет, ни за что! — запротестовала Кэрол. — Я первой ее нашла!

— Ну ладно, Ма, давай сделаем ее нашей общей собственностью, — продолжал клянчить Кларк.

В глазах Кэрол появился хитрый огонек.

— Это будет тебе стоить денег, — сказала она. (Кларк был прижимист, когда дело касалось затрат, и ей нравилось подразнить его.)

Кларк рассмеялся.

— Так и знал. Сколько с меня?

— Половину, — лукаво сказала Кэрол.

— Продано! — воскликнул Кларк. — Джини, ты наполовину моя!

Кларк очень гордился своей женой и той работой по ранчо, которую она проделала. Когда я покидала их в тот вечер, они бродили вокруг дома, взявшись за руки, осматривая, как все устроилось. Кэрол подтрунивала над Кларком:

— Ну что, Старый Король, — говорила она, — вот ты и получил свой замок.

Отец Кларка, Уильям Гейбл, жил в небольшом домике в Голливуде вместе с женой Эдной. До замужества Эдна, спокойная и добрая женщина, была вдовой его брата.

Папаша Гейбл, как его все звали, в свои шестьдесят с лишним был очень похож на Кларка и внешностью, и характером.

Разбирая бумаги Кэрол, я обнаружила его свидетельство о рождении, старые театральные програмки и рекламные листки, газетные вырезки и другие сувениры, которые он собирал всю жизнь.

Репортеры вечно осаждали Кларка с просьбами об интервью; обращались они и ко мне. Я решила составить список дежурных вопросов, на которые он мог либо отвечать коротко «да» или «нет», либо давать более подробные разъяснения, если у него возникало желание. Постепенно на основе этих интервью, а также благодаря общению с папашей Гейблом и самим Кларком, мне удалось многое узнать о первых годах его жизни и актерской карьеры. Дорога в «замок» в долине Сан-Фернандо оказалась весьма долгой и трудной.

Его отец Уильям (Билл) Гейбл происходил из рода пенсильванских голландцев, фамилия которых Гебел превратилась в английскую Гейбл. Мать звали Аделина Хершельмен, ее родители тоже были выходцами из Голландии, фермерами, поселившимися в Мидвилле, штат Пенсильвания.

У Билла Гейбла был собственный буровой станок, и он занимался нефтедобычей. В 1900 году нефтяной бум переместился в штат Огайо, и Гейблы переехали из Мидвилла в Кадис, где Билл начал работать на нефтяных промыслах Брикера.

Ко времени рождения Кларка, а это произошло 1 февраля 1901 года, семья Гейблов жила на верхнем этаже двухэтажного белого дощатого дома на Чарльстон-стрит, 138. (Теперь Кадис рекламирует себя как «самый знаменитый городок Америки», а в сувенирной лавке можно купить открытку с видом этого дома.)

Аделина Гейбл зарегистрировала рождение сына в окружном управлении гражданских дел Харрисона 10 июня 1901 года, записав его «Кларк Гейбл».

Когда сыну исполнилось семь месяцев, мать умерла.

Ребенок был предоставлен заботам дедушки и бабушки, а отец отправился на нефтяные промыслы. В последующие год или два Билл Гейбл обосновался в Хоупдейле, небольшом городке в шести милях от Кадиса, где снимал комнату в семье Данлепов. У хозяев было два сына и две дочери, Элла и Дженни. Старшую из них, Дженни, изящную и грациозную, в семье шутливо называли «старой девой».

Джин Гарсо. Дорогой мистер Гейбл

В 1906 году Билл женился на Дженни, они завели свой дом в Хоупдейле, и Билл отправился в Мидвилл за сыном.

— Самым счастливым в моем детстве был день, когда я приехал к мачехе, — признался как-то Кларк.— Она была очень приветливой, любящей женщиной, словом, сама доброта.

Детские годы Кларка прошли в тесном общении с Дженни, относившейся к нему с нежной любовью и заботой. Дженни была первой из тех многих женщин, которые оказали значительное влияние на жизнь Кларка.

Она всячески старалась сделать его детство счастливым. Дженни по натуре была человеком жизнерадостным и общительным. От нее Кларк научился доброте, вежливости, проникся чувством собственного достоинства и уважением к правам других людей.

Каждый год торжественно отмечались дни рождения Кларка, куда приглашались все местные дети, которых угощали пирожными и лимонадом.

— Она баловала меня, и мне это нравилось, — рассказывал Кларк. — Я был первым мальчишкой в городе, которому купили велосипед.

В школе среди близких друзей Кларка был Томми Льюис, сестру которого, рыжеволосую Тельму, называли самой хорошенькой девушкой в Хоупдейле.

Вскоре Кларк уже провожал Тельму на собрания в методическую церковь, водил всюду, где собиралась молодежь, включая пикники, устраивавшиеся воскресной школой.

На сцене старого оперного театра в Хоупдейле ученики старших классов ставили собственные спектакли. Первой драматической ролью Кларка была роль рабочего парня в спектакле «Приезд Китти», в котором была занята и Тельма.

Кроме того, Кларк играл в школьном оркестре на альте, а Дженни пыталась научить его играть на пианино, но в конце концов отказалась от этой затеи.

— У Кларка был прекрасный голос, — рассказывала Тельма. — Дженни аккомпанировала нам, когда мы пели с ним на два голоса. Мы любили приходить к ним в гости. Дженни великолепно готовила, и там всегда было весело.

Во время летних каникул Кларк навещал родителей отца, Чарлза и Нэнси Гейблов, у которых была своя ферма около Мидвилла. Там он научился вести фермерское хозяйство и обращаться с лошадьми.

Когда Кларку исполнилось пятнадцать и ему предстояло учиться в старших классах школы, здоровье Дженни стало ухудшаться, и она убедила мужа бросить занятие нефтяным промыслом. Семья обосновалась на ферме в Портедж-Каунти на северо-востоке штата Огайо, недалеко от Равенны.

Кларку пришлось заняться фермерской работой и одновременно учиться в средней школе в Равенне, в городке с десятитысячным населением.

Фермерский труд в Огайо не был тогда механизирован. Это была тяжелая, грубая физическая работа, и Кларк возненавидел ее. Несчастный случай, в результате которого он получил травму, свел его с местным врачом. Медицина заинтересовала Кларка, и он решил, что было бы неплохо стать медиком.

В апреле 1917 года Соединенные Штаты вступили в первую мировую войну. Осенью, как раз перед началом учебного года в последнем классе средней школы, Кларка навестил Энди Минс, его старый друг из Хоупдейла, и предложил ему уехать в Экрон, что в шестидесяти милях от Равенны, попытаться устроиться там на работу. Кларк рад был возможности сбежать с фермы. В Экроне он мог бы закончить последний класс в вечерней школе, а потом поступить на медицинский факультет.

Это решение вызвало первую стычку с отцом. Столкнулись два упрямых голландца. Папаша Гейбл считал, что сильный, здоровый мужчина должен работать руками. Если Кларк не собирается стать фермером, то должен стать нефтедобытчиком.

Дженни стала на сторону Кларка и защищала его наме-

«Летчик-испытатель». Гейбл с Мирной Лой и Спенсером Трейси

рения. В конце концов ей удалось убедить мужа отпустить Кларка. «Если бы не она, я, может быть, до сих пор фермерствовал бы в Огайо», — скажет Гейбл спустя много лет.

Для деревенского парня Экрон казался огромным городом, сияющим яркими огнями, полным чужими людьми. Однажды вечером в ресторанчике быстрого обслуживания Кларк разговорился с двумя актерами из местной труппы мюзик-холла. Видя его горячий интерес, они пригласили его за кулисы на спектакль «Райская птица».

Кларк никогда не был в настоящем театре, и прежде чем опустился финальный занавес, он навек был пленен миром зрелищ.

Он начал пропускать уроки в вечерней школе и перешел на предложенную ему новыми друзьями работу в театр мальчиком для вызова актеров на сцену. Ему не платили зарплаты, но, выполняя различные мелкие поручения, он получал чаевые.

«Я ни разу не допустил, чтобы мои актеры опоздали на выход, даже если мне приходилось самому пришивать пуговицы на их костюмах», — рассказывал Кларк.

Он ночевал прямо в театре, принимал душ в туалете, питался на чаевые и почти всегда был голоден, но счастлив.

Однажды ему поручили сыграть крошечную выходную роль со словами: «Добрый вечер, сэр». Он вспоминал об этом, как об одном из величайших потрясений в жизни.

Затем последовали другие случайные роли, между которыми были длительные перерывы, когда приходилось существовать только на чаевые. Дженни очень беспокоилась за него и тайком от отца посылала гостинцы с продуктами и домашним хлебом. Отец Гейбла настаивал на возвращении сына домой. Бесплатная работа противоречила его убеждениям. Однако Кларк не в силах был расстаться с этим миром, где всегда царил праздник.

На следующий год умерла Дженни. Получив телеграмму от отца, Кларк помчался домой и успел застать последние минуты ее жизни. Смерть Дженни стала для него огромной потерей.

«У меня было чувство, будто я потерял самого близкого друга», — рассказывал он.

После похорон произошла еще одна жестокая ссора с отцом. На этот раз уже не было заботливой Дженни, чтобы защитить Кларка.

В Оклахоме разразился нефтяной бум, и папаша Гейбл решил продать ферму и вернуться к нефтебурению. Он хотел, чтобы Кларк отправился вместе с ним, но тот отказался.

«Я не хочу бросать театр, — заявил он. — Попытаю счастья в Нью-Йорке».

Кларк приехал в Нью-Йорк, когда начиналась Великая депрессия. Кларк обнаружил, что его опыт работы в труппе Экрона отнюдь не оказался волшебным «сезамом», открывающим двери на Бродвей. После долгих недель случайной работы ему удалось получить место помрежа в театре «Плимут». Кларк был на небесах от счастья. Он попал в театр!

Спектакль под названием «Шутка» ставил Артур Хопкинс, а главные роли в нем исполняли Джон и Лайонел Барриморы. Премьера состоялась 19 сентября 1919 года. Вечер за вечером в дверях гримерной Барриморов появлялся юноша со словами: «До выхода полчаса». Братья заинтересовались Кларком, а между ним и Лайонелом завязалась настоящая дружба, которая сыграла потом важную роль в карьере Гейбла.

Спектакль выдержал сто семьдесят девять представлений, после чего Кларк вновь оказался без работы. Его сбережения быстро растаяли, и он день за днем обходил конторы театральных менеджеров. Работы не находилось.

Кларк был вынужден капитулировать. Он решил пойти по пути отца, стать на какое-то время нефтедобытчиком. Но при этом дал себе слово, что не покинет мир театра навсегда. Просто отлучится на время.

Папаша Гейбл работал в это время на новом месторождении около Бигхарта в Оклахоме. Он с радостью принял сына. От тяжелой работы Кларк возмужал, раздался в плечах, приобрел выносливость. Не забывая о своей мечте, берег каждый цент.

Прошел год, и как-то Кларк прочел в газете объявление о создании в Канзас-Сити театра с постоянной труппой. Он объявил о своем намерении оставить работу на нефтепромыслах и устроиться в театр.

Отец воспринял это как удар. «Я заявил этому упрямому ослу, что если он опять смоется, пускай никогда не возвращается», — рассказывал папаша Гейбл.

Кларк уехал. И только через пять лет отец вновь услышал о нем.

Новая театральная компания «Джуэлл Плейерс» после завершения выступлений в Канзас-Сити имела далеко идущие планы гастролей по всему Среднему Западу.

Одного взгляда на его крепкое телосложение оказалось достаточным, чтобы Кларк получил место рабочего сцены с обещанием в дальнейшем характерных ролей. Если подвернется случай.

Почти два года труппа гастролировала по маленьким городкам Среднего Запада.

Это было похоже на бродячий цирк. После прибытия на место натягивался тент, а труппа совершала парадное шествие по главным улицам города, шумно зазывая публику на вечернее представление. Кларк

исполнял самую разную работу: возил стойки для тента, играл на духовых в оркестре во время парада и перед началом спектакля, затем бежал за кулисы, чтобы переодеться, загримироваться и ждать очереди для выхода на сцену.

Труппа постоянно бедствовала. Зима 1922 года оказалась особенно неудачной. Сильные снегопады заставляли зрителей сидеть по домам. В Батте, штат Монтана, театр окончательно сел на мель.

У Кларка в кармане осталась пара долларов. Гордость и упрямство не позволяли ему обратиться с просьбой о помощи к отцу, и он предпочел отправиться на Запад в товарном вагоне.

Поезд сделал остановку в Бенде, маленьком городке в штате Орегон.

«Я боялся, что меня примут за бродягу, если найдут в вагоне, — вспоминал он. — Поезд остановился прямо перед конторой лесопильной компании. Я зашел туда, чтобы согреться, и обнаружил, что они берут на работу, даже не задавая вопросов. Через десять минут я уже был зачислен на лесопилку».

Несколько месяцев Кларк трудился на пилораме в паре с могучим шведом по имени Торсен. Он еле поспевал за неутомимым напарником, но не сдавался. Скопив немного денег, Кларк отправился на север в Портленд.

«Это был ближайший большой город, и я надеялся найти там какой-нибудь театр», — объяснял он.

В Портленде Кларк устроился на работу в универмаг продавцом мужских воротничков. Его сослуживец, Эрл Лэримор, руководитель любительской актерской труппы под названием «Красный фонарь», узнав об актерском опыте Кларка, предложил ему крошечную роль в спектакле «Ничего, кроме правды». Позже Эрл собрал профессиональную театральную труппу в Астории, в ста милях от Портленда, и опять пригласил Кларка.

Зарегистрированная как «Астория Плейерс», труппа открыла сезон в Астории 23 июля 1922 года спектаклем «Когда правят женщины». Кларк исполнял роль Элизы, негритянки-кухарки, которая становилась шефом полиции. В спектакле «Злодей все еще преследует ее» Кларку пришлось играть ребенка, и он появлялся на сцене в огромной детской коляске.

Труппа гастролировала по маленьким городкам вверх и вниз по Колумбия-ривер, пока не прекратила свое существование в Астории. Кларку снова пришлось искать работу.

Однажды он узнал, что в Портленде создается Камерный театр под руководством Джозефины Диллон.

Джозефина Диллон приехала в Портленд осенью 1922 года. Она сняла большой старинный дом, переоборудовала первый этаж в театральный зал, а на верхнем устроила себе жилье.

Джозефина была опытным педагогом, преподавала драматическое искусство. Она родилась в 1888 году, закончила Стэнфордский университет, а завершила образование в Нью-Йорке и Париже.

Когда Кларк встретил Джозефину, ей было тридцать шесть лет. Она сразу увидела в этом широкоплечем молодом человеке большие возможности и решила направить его голландское упрямство и выносливость в нужное русло.

Прежде всего Джозефина взялась за его произношение: речь Кларка состояла из смеси всевозможных диалектов, приобретенных в различных уголках страны, а голос был высоким и пронзительным, что часто встречается у крупных мужчин.

Она вела с Кларком занятия у рояля, пытаясь скорректировать высоту и чистоту тональности голоса. Они вместе терпеливо стремились развить нижние регистры его голоса и придать ему недостающие качества.

Со временем Джозефина устроила его на работу в ресторане портлендского отеля, где он пел перед обедавшей там фешенебельной публикой.

Одновременно Джозефина продолжала занятия с Кларком. Они вместе репетировали тексты ролей, он принимал участие в ее театральных постановках. «Она научила меня чувству ритма, координации, искусству вхождения в роль», — вспоминал он потом.

Летом 1924 года Джозефина решила покинуть свою театральную труппу и вернуться в Лос-Анджелес. Ей казалось, что там она сможет полнее проявить себя.

Осенью того же года она прислала Кларку письмо, в котором писала о тамошних широких возможностях для театральной работы.

Кларк незамедлительно отправился в Калифорнию. Казалось, его мечты стать настоящим актером начали осуществляться.

13 декабря 1924 года они с Джозефиной поженились, свадебная церемония тихо прошла в местной церкви.

Они переехали в снятое за двадцать долларов в месяц бунгало в Голливуде. Джозефина устроилась на работу сценарным редактором в «Палмер Фотоплей Корпорейшн» и дала объявление о наборе для обу-

Труппа Джозефины Диллон поставила «Противостояние», и Кларк сыграл роль деревенского простака. Он выглядел довольно забавным, правда, здорово нервничал и не мог преодолеть напряженности. Но старался вовсю.

Кроме того, Кларк выучил наизусть длиннющую поэму о голодающем поэте, которая заканчивалась душещипательными строчками о том, как собирающийся покончить с собой поэт беспокоится о судьбе своей собаки. С этим номером Кларк выступил в Женском клубе — именно там он сделал первый шаг на пути к славе. Дамы были просто в восторге.

Присутствовавшие на сеансе мелодекламации дамы зачастили в студию и будто невзначай задавали вопросы насчет Кларка. Одна из них — с большим автомобилем, большим домом и большим доходом — устроила ему както прогулку в машине под луной вокруг Портленда и за это время успела вселить в него уверенность в себе. Кроме того, она привила ему вкус к дорогим сортам сигарет и Шекспиру. Кларк стал осаждать Джозефину вопросами о трагедиях и репетировать с красивейшими девушками студии сцены из «Ромео и Джульетты», «Гамлета» и «Макбета».

Вот он вытаскивает из кармана томик Шекспира.

«Слушай, что за ребята, а? Вот этот Ромео, к примеру. Ведь на его месте любой парень так бы себя повел, скажешь — нет? Будь он хоть тыщу раз герцог или сынок автомеханика, если он нормальный парень,

он встречается с девчонками, расходится, просто так, не то что это слюнявое старичье, которое любит сливки снимать. А когда попадается ему девчонка, которая ему правда нужна, он сразу это почувствует, и тут уж все, заколдобило, и никакой другой ему уже не надо. Одна эта Джульетта весь свет в окошке. Он парень что надо, этот Ромео.

Я эту пьесу обязательно выучу. И в конце там такая классная гонка, прямо как у Мака Сеннета. Ясно, что это очень молодые ребята. Старик бы так ни в жизнь не поступил — он бы сперва убедился, что Джульетта точно мертвая, а потом бы аккуратненько выпил яд.

А Макбет — ты думаешь, он один такой? Таких пруд пруди! Воображает о себе черт знает что, а сам под каблуком у жены. Ему бы малость подождать, он бы стал законным королем — так нет, пошел на поводу у своей благоверной. Дубина стоеросовая! Не мог привести ее в чувство! Сечешь?

Но Гамлет! Вот это был парень!

Совсем ведь еще ребенок, его учиться послали под присмотром, значит, совсем был сопля, принц к тому же и все такое. И не успел он оглядеться в своем университете, как отец умер и надо ему возвращаться домой, короноваться. А тут ему сообщают, что матушка вышла замуж за дядю и пожалуйте на свадьбу. Короновался-то дядюшка. И вот бы ему самое время разрубить этот узел...»

чения молодых актеров. Кларк купил подержанный автомобиль и начал объезжать театральных продюсеров в поисках работы.

Ему не удалось устроиться на сцене, и он решил, что работа в кино — тоже неплохо. Кларк быстро получил крошечную роль в «Белом человеке», где играли Элис Джонс и Кеннет Гарланд. Работа продолжалась десять дней, и ему платили по пятнадцать долларов в день.

Неожиданная удача разожгла в его сердце костер радужных надежд. Мэри Пикфорд, Чарли Чаплин, Дуглас Фербенкс, Гарольд Ллойд были тогда большими знаменитостями, зарабатывавшими за день съемок огромные деньги. И если они смогли добиться успеха, то сможет и он.

Однако роль в «Белом человеке» не распахнула перед ним дверей студий. Его брали только в массовку за пять долларов в смену. Правда, однажды ему удалось получить семь с половиной за съемки в «Веселой вдове» у Эриха фон Штрогейма, где играли Мэй Мюррей и Джон Гилберт.

Летом 1926 года Лайонел Барримор поставил в Лос-Анджелесе спектакль «Копперхед» и сыграл в нем главную роль. Он запомнил Кларка со времени его работы в Нью-Йорке и предложил ему в своей новой постановке роль юноши.

Когда представления закончились, Кларк пытался вновь получить работу в кино, но неудачно. Через несколько недель поисков ему удалось получить роль репортера в постановке «Чикаго», где главную роль исполняла Нэнси Кэррол. Этот спектакль шел в течение нескольких недель в Мюзик-холле на Голливудском бульваре.

Кларка заметил администратор театра из Хьюстона, который приехал в Голливуд для подбора актеров, в том числе и на вторые роли. Он пригласил Кларка, и тот, по совету Джозефины, согласился. Это означало разлуку, но в то же время давало ценный сценический опыт и твердый заработок.

Театр «Джин Льюис Плейерс» ставил по два спектакля в неделю. Это было суровое испытание для Кларка, которому приходилось бесконечно зубрить новые и новые тексты, но его выручала природная настойчивость. Вскоре он уже исполнял главные роли, и его жалованье поднялось до семидесяти пяти долларов в неделю.

После закрытия театрального сезона группа актеров решила направиться в Нью-Йорк. Они предложили Кларку присоединиться. Пришлось решать — возвращаться ли ему в Голливуд, где работа в кино и на сцене была столь скудной и малодоходной, или же отправиться в Нью-Йорк, где можно было найти место в каком-нибудь театре.

«Нью-Йорк не шел у меня из головы, — рассказывал мне Кларк. — Тем более что на этот раз я получил рекомендации хьюстонской труппы. Такой удачный шанс нельзя было упустить. Я принял решение в пользу Нью-Йорка».

Когда-то Кларк начинал свою театральную работу в Нью-Йорке помрежем в постановках Артура Хопкинса. Теперь тот набирал труппу для спектакля «Механический» по новой пьесе Софи Тредвелл и предложил Кларку роль в паре с Зитой Джоухан. Кларк ликовал, но, как признавался позже, втайне испытывал ужас перед сценой.

После четырехнедельных репетиций Хопкинс решил опробовать спектакль в Нью-Хейвене. У Кларка возникли ночные страхи, он чувствовал ужас и растерянность. После представления и утром во время репетиции он ожидал, что Хопкинс выскажет ему свои замечания, однако тот молчал.

Во время двух последующих представлений игра Кларка была еще более неровной. В конце концов он не вытерпел, пошел к Хопкинсу и предложил, чтобы другой актер заменил его в спектакле. Хопкинс отказывался признать неудачу Кларка. Вместо этого посоветовал ему расслабиться, уверив, что в Нью-Йорке все пойдет хорошо.

Премьера «Механического» состоялась в театре «Плимут» в Нью-Йорке 7 сентября 1928 года. Хопкинс пришел за кулисы. «Он посоветовал нам забыть о том, что театр полон зрителей, и играть так, как мы выступали перед ним на репетициях», — вспоминал Кларк.

Ободряющие слова Хопкинса достигли цели. Кларк избавился от своих страхов и играл энергично и уверенно.

В тот вечер среди публики находились Мария (Рия) Лэнгхем, ее дочь Анна и ее сводный брат Бут Франклин. Все они были из Хьюстона. «Мы заметили, что в труппе было несколько актеров из Хьюстона, — рассказывала Рия. — Мой брат, который тоже был актером, знал их и предложил пройти за кулисы. Нас познакомили с Кларком, и мы пошли вместе поужинать».

Джин Гарсо. Дорогой мистер Гейбл

Труппа с нетерпением дожидалась откликов на спектакль в утренних газетах. Все рецензии были одобрительными.

Кларк почувствовал огромное облегчение и радость. Спустя годы он с благодарностью писал Артуру Хопкинсу, что если бы оказался в руках режиссера с меньшим тактом и знанием театра и актеров, то, возможно, никогда не был бы признан на Бродвее.

Однако интерес к спектаклю постепенно затухал. Через десять недель представления прекратились.

Кларк снова оказался «на свободе» и никак не мог найти работу. Зимой его навестила Джозефина и предложила вернуться в Калифорнию. Но Кларк считал, что для него перспектив в кино нет, а если делать карьеру на сцене, то следует остаться в Нью-Йорке или устроиться в труппу, гастролирующую по стране.

«Наши пути расходились, и мы оба знали это», — рассказывал Кларк.

Джозефина вернулась в Калифорнию. В марте 1929 года она подала на развод.

Они расстались как хорошие друзья. Кларк всегда высоко оценивал ту роль, которую она сыграла в его артистической карьере. «Я всегда буду благодарен ей за терпеливые и высокопрофессиональные уроки по актерскому мастерству», — говорил он репортерам много лет спустя.

Тем временем Кларк получил приглашение из Калифорнии сыграть убийцу Мирса в спектакле «Последняя миля». Ободряемый Рией, отношения с которой у него становились все более близкими, он отправился в Лос-Анджелес.

Ко времени его приезда обстановка в Голливуде сильно изменилась. В кино пришел звук. Зрительский интерес к немому кино резко падал. Руководство студий находилось в панике из-за угрозы огромным вложениям в немые фильмы и контрактам со «звездами» немого кино.

Техника корректировки звукозаписи была еще далекой от совершенства. Зрители высмеивали писклявые голоса недавних кумиров, таких, как Джон Гилберт и Уильям Хейнс, слава которых катастрофически падала.

Постановщики искали актеров с хорошими голосами, подходящими для звукового кино. Расцветали школы драматического искусства и сценической речи. Джозефина Диллон в качестве педагога по актерскому мастерству получала массу предложений.

Появление на сцене в Лос-Анджелесе в «Последней миле» стало для Кларка на редкость успешным. Он внес в роль мотив жестокости власти, против которой боролся его герой, гангстер Мирс, приговоренный к смертной казни.

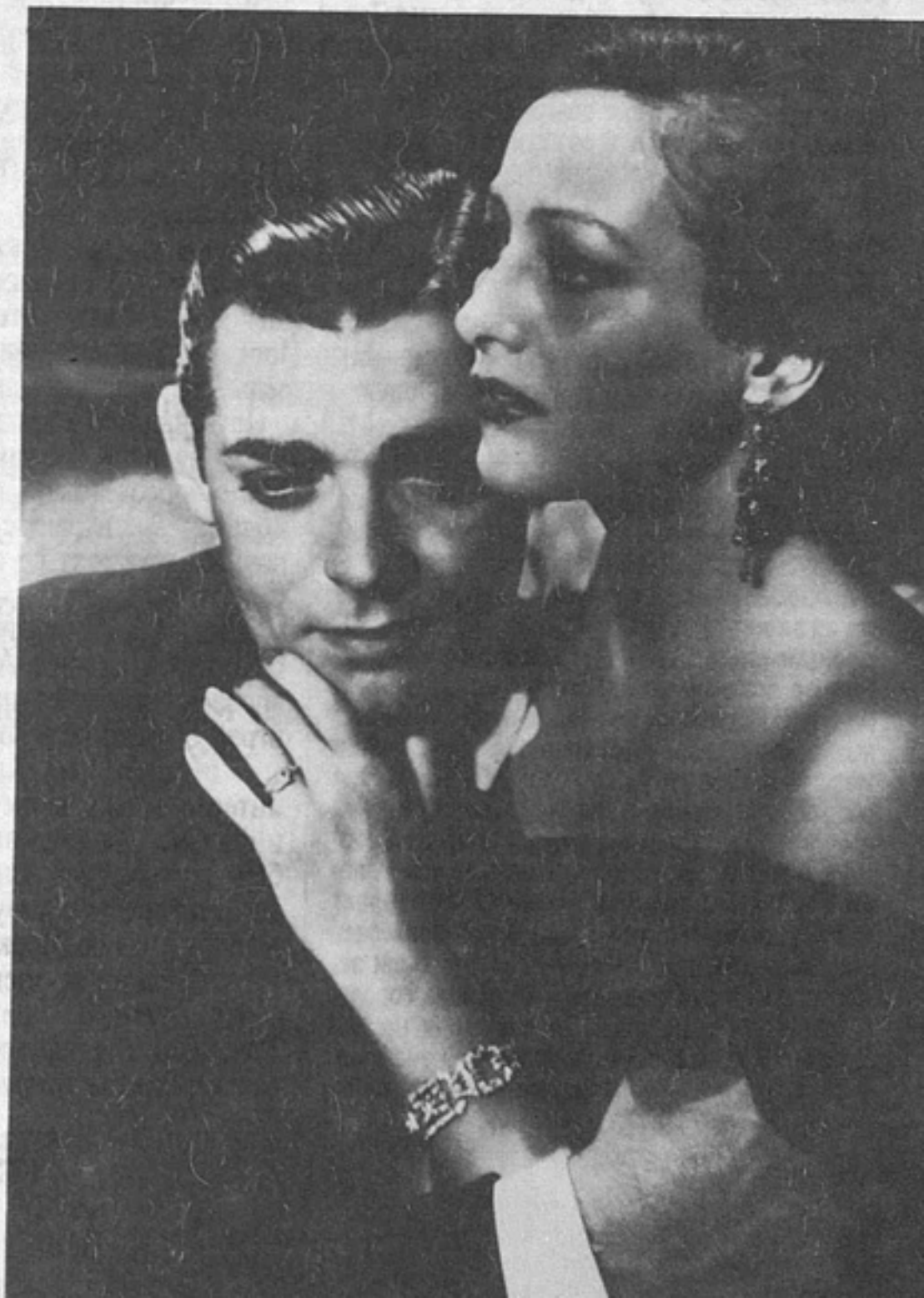
В конце первого представления за кулисы к Кларку пришел Лайонел Барримор, который был режиссером и актером на студии «Метро-Голдвин-Майер». Он предложил ему сделать пробу в кино.

В назначенный день Лайонел уехал на съемки, и проба организовывалась без него. По какой-то причине, возможно, из-за физического сложения Кларка и темных волос, ему было предложено попробоваться в роли «туземца» в сцене из «Райской птицы». «Я был уверен, что мне повезло, потому что это была первая пьеса, которую я много лет назад видел на сцене в Экроне», — рассказывал Кларк. Однако он всегда содрогался от ужаса, когда вспоминал то, что произошло потом. «Они покрыли мое тело какой-то темной смесью, надели на меня набедренную повязку и воткнули в волосы красный цветок. В таком виде я чувствовал себя полным идиотом. Ну и играл соответственно».

Когда проба была показана в просмотровом зале, администрация студии единодушно изрекла: «Нет!» Лайонелу было заявлено, что его протеже никуда не годится.

Антрепренеры Рут Колльер и Минна Уоллис также видели пробу. Рут связалась с Кларком и предложила ему свои услуги. Кларк охотно согласился, однако высказал сомнения относительно перспективности его карьеры. Рут поручила Минне заняться его делами.

Предприимчивая Минна, которая была сестрой продюсера и режиссера Хола Уоллиса, при-



«Одержимый». Гейбл и Джоан Кроуфорд

Среди инструкторов Академии верховой езды в Гриффит-парке, где премудростям этой науки обучают кинозвезд, есть один бывший ковбой из Монтаны по имени Арт Уилсон. Эдакий дьявол с холодными голубыми глазами. Такой взгляд — у знаменитых жокеев, каскадеров и налетчиков. Он-то и учил ездить верхом Кларка Гейбла.

«Если бы этот парень бросил киношку, я сделал бы из него человека, — говорит Арт. — Как только я увидел его, сказал себе: да, тут может выйти толк, только ведь он, черт подери, будет беречь свое личико, как вся эта киношная публика. «Мне, — говорит, — надо научиться скакать, чтобы сыграть роль, а я к лошади и близко не подходил». «Сколько же, — спрашиваю, — собираешься уделить нам с кауркой времени?» «Да сколько надо», — отвечает. И улыбается. А я как дурак от этой улыбки размякаю. Но стоп, себе думаю, видали мы таких, которые вроде рождены для седла, как Гэри Купер, а как глянут со спины лошадки на землю, так враз зеленеют и просятся вниз.

Ну вот, подобрал я ему одну норовистую лошадку, решил проверить на вшивость: давай, говорю, дуй до горы. И сам вперед аллюром, а он за мной — первый раз в жизни верхом, заметьте. Добрался до верхушки холма и хохочет, как ребенок: «Смотри, говорит, я на вершине!»

В общем, что я скажу: и я, и лошадь, мы оба сечем, трусливого парень десятка или нет. Он, может, того и не покажет, но мы-то учуем. Так вот насчет Гейбла: этот парень понятия не имел, что такое страх. Через пару недель он уже на полном скаку подымал с земли платок. Мог на полном скаку вскочить в седло или выпрыгнуть из него. Это не все каскадеры умеют. И тело у него было безупречное, и владел он им, как никто».

вела Кларка в фирму «Патэ», где Э.Б. Дерр набирал актеров для вестерна «Нарисованная пустыня».

«Меня спросили, умею ли я ездить верхом, — рассказывал Кларк. — Я никогда не садился на лошадь, но набрался наглости и соврал, ответив: «Да».

В тот же день Минна поздравила его с назначением на роль с гонораром в семьсот пятьдесят долларов в неделю.

— А сколько осталось до съемок? — спросил Кларк. — Мне нужно научиться ездить верхом.

Минна застонала от ужаса и послала его в манеж для верховой езды в долину Сан-Фернандо.

«Первые несколько дней у меня все болело, и я с трудом мог ходить после занятий, но я это выдержал, — рассказывал Кларк. — Через пять недель, когда начались съемки в Аризоне, я уже вполне сносно ездил верхом».

В фильме была большая сцена, когда Кларк взрывает мину. Техники все подготовили должным образом, однако из-за каких-то непредвиденных обстоятельств произошел несчастный случай. При взрыве один человек был убит, а несколько других получили ранения. Кларк был сбит с ног падающими камнями и песком, однако остался невредим. Все это произвело на него крайне угнетающее впечатление, и он вернулся в Голливуд в мрачном расположении духа.

Минна знала, что он был очень неуверен в себе и что единственным лекарством для него будет новая работа. С ее помощью Кларк получил роль на «Уорнер Бразерс» в фильме «Ночная сиделка» с Барбарой Стэнвик и Беном Лайном в главных ролях. Кларк сыграл негодяя, который доводит до голодной смерти двоих детей.

Затем Минна устроила ему пробу, в которой Кларк должен был сыграть эпизод из «Последней мили». Ее показали Джеку Уорнеру. Мистер Уорнер долго вспоминал, как он отверг Кларка: «Что можно сделать из парня, у которого так торчат уши?»

Кларка постигло еще одно горькое разочарование.

Минна начала вести переговоры с «RKO» о заключении контракта с Кларком. Одновременно Лайонел Барримор организовал еще одну пробу для него в «МГМ». На этот раз Лайонел сам провел съемку, тщательно отрепетировав сцену.

Пробу увидел Ирвинг Тальберг, восходящий молодой продюсер студии, который предложил Минне заключить контракт с Кларком.

Как раз в это время Кларк уехал в Нью-Йорк, чтобы договориться о работе в спектакле «Прощай, оружие!». Вернувшись из Нью-Йорка в Голливуд (по дороге он заехал в Хоупдейл повидать своих школьных друзей, в первую очередь Тельму), он узнал от Минны сразу о двух контрактах, которые предлагали ему «RKO» и «МГМ». Неудачный опыт работы в кино побуждал Кларка вернуться в театр. Он поделился своими сомнениями с Рией.

Мервин Лерой хотел дать роль Кларку в фильме «Маленький Цезарь», который должен был сниматься на студии «Уорнер Бразерс», специализировавшейся на гангстерских лентах. Сыграв крутого гангстера, актер немедленно становился знаменитым. Америка, затаив дыхание, следила за военными действиями мафии; сняться в роли преступника значило попасть в разряд национальных героев, стать в один ряд с рейнджерами и ковбоями. Увы, удача на этот раз обошла Кларка: Джеку Уорнеру не понравились его уши. А может быть, Дэрилу Зануку. В общем, оба считали, что оттопыренные уши делают Гейбла похожим на обезьяну. Этот факт никому не бросился в глаза, когда снималась «Нарисованная пустыня», — там уши были закрыты длинными волосами. По правде говоря, никто никогда не обращал внимания на эти злосчастные уши, пока Гейбл не стал знаменитостью. Но вот что удивительнее всего: когда

Рия посоветовала ему остаться в кино. Кларк послушался и решил подписать контракт с «МГМ». 4 декабря 1930 года он заключил краткосрочный контракт со студией с гонораром в триста пятьдесят долларов в неделю.

Кларку сразу же предложили работу в фильме «Самый легкий путь» с Констанс Беннет, Адольфом Менжу и Робертом Монтгомери, который впоследствии выступал в ролях романтических молодых героев. Кларк играл эпизодическую роль мужа Аниты Пейдж.

В этом фильме Кларка заметили. Публика начала проявлять к нему интерес. С ним встретилась Джоан Кроуфорд и попросила сыграть с ней в фильме «Танец, танец дураков». В нем Кларк исполнил роль главаря банды гангстеров, он носил черную фетровую шляпу и производил соответствующее образу устрашающее впечатление. В рецензии, опубликованной в «Нью-Йорк Таймс» отмечалось: «Его трактовка образа главаря банды весьма жизненна и точно соответствует действительности».

Кларк сыграл еще одного гангстера в фильме «Отпечатки пальцев» с Ричардом Бартелмесом и Фэй Рей — о гибели чикагского репортера Джека Лингла от рук банды Капоне.

Джин Гарсо. Дорогой мистер Гейбл

Увидев его, руководители «МГМ» поняли, что в Кларке таятся огромные возможности. В этот момент Джоан Кроуфорд закончила съемки в фильме «Смеющиеся грешники» с Джоном Брауном — о даме сомнительного поведения, которая искупает свои грехи, полюбив хорошего человека из Армии спасения. Все ее сцены с Брауном были пересняты с введенным на его роль Кларком. Замена оказалась неудачной. Стало ясно, что его козырь — грубоватое мужское обаяние, которое становилось неотразимым, когда он улыбался своей кривой улыбкой опытного соблазнителя.

Режиссер Кларенс Браун, увидев Кларка на студии, решил, что тот вполне подходит на роль гангстера в фильме «Свободная душа» в паре с Нормой Ширер, но сказал: «Нужно что-то сделать с этими оттопыренными ушами». И велел гримеру приклеить их липкой лентой.

Несколько минут Кларк снимался в таком виде, а затем оторвал ленту со словами: «Я не собираюсь пользоваться этой штуковиной. Либо вы принимаете меня таким, каков я есть, либо я возвращаюсь в Нью-Йорк». На этом манипуляции с его ушами закончились. Впоследствии гример просто покрыл их темным тоном.

Браун выбрал Кларка на роль гангстера потому, что тот мог показать мужчину достаточно привлекательного, чтобы увлечь девушку из высших кругов, и в то же время настолько грубого, чтобы в один момент как следует ей всыпать.

«Играя этот эпизод, Кларк испытывал смертные муки, — рассказывал Лайонел Барримор. — Он хотел по-настоящему выложиться и как следует отшлепать Норму, как требовал Браун, но ведь она была самой крупной звездой «Метро» и к тому же женой Ирвинга Тальберга! Он боялся, что если по-настоящему ударит ее, может лишиться шансов на дальнейшую работу в кино. Норма решила за него эту проблему. Она сказала ему, чтобы он следовал указаниям Брауна и бил по-настоящему».

Кларк нанес удар, и очень сильный. Эпизод оказался настолько жестоким, что Луис Майер, возглавлявший студию, намеревался вырезать его в окончательном варианте фильма, однако его убедили не делать этого.

Когда в июне 1931 года картина вышла на экраны, Кларк за одну ночь приобрел сенсационную известность. Стали приходить тысячи восторженных писем. Прокатчики присылали телеграммы: «Кто этот новый самец?» Каждый мужчина, который когда-либо испытывал желание вздуть свою подружку, если она того заслуживала, выражал ему свое одобрение, а женщины были не прочь, чтобы им всыпал такой вот удивительный парень с покоряющей и возбуждающей улыбкой.

Лайонел Барримор был удостоен «Оскара» за исполнение роли отца-алкоголика, но и Кларк получил свое: родилась новая «звезда». Публика, казалось, была по горло сыта романтическими, обходительными героями-любовниками. Кларк принес на экран новый тип грубой мужской сексапильности.

Стало ясно, что имидж и грим в стиле Валентино совершенно не подходят ему. Решили сделать ставку на его грубые мужские качества. Говарду Стриклингу, главе отдела рекламы «МГМ», было поручено разработать соответствующий имидж Кларка.

Говард и Кларк встретились и долго беседовали. Так завязалась их долгая и крепкая дружба. Были специально отсняты фотографии и рекламные кадры, изобразительный материал подкреплялся специально написанными газетными статьями, интервью, крупными обзорными публикациями.

Свои успехи Кларк отметил покупкой первой спортивной машины, подержанного «дузенберга». Он так ею гордился, что друзья подозревали, уж не ночует ли он в ней. На это он отвечал, что помнит времена, когда ему приходилось спать в куда худших местах. Он не мог позабыть борьбу за существование, которую вел долгие годы.

Окрыленный успехом, Кларк отправился навестить Рию Лэнгхем. Она была верным другом и прочной опорой в трудные времена. Именно Рия поддерживала и вдохновляла его, заставляя поверить в свои силы. Теперь ему хотелось отплатить ей добром.

Они поженились в Санта-Ана, штат Клифорния, 19 июня 1931 года.

Продолжение следует

Перевод с английского Э. Ефимова

он стал «звездой», их вновь перестали замечать. Мина Уоллис вспоминает: «Он ничего не предпринимал, чтобы исправить свой недостаток. И однажды Джек Уорнер, посмотрев «Танцующих дочерей», спросил: «Черт побери, что это за парень, почему мы его проморгали?» «Это тот самый, — ответила я, — которого вы забраковали из-за ушей». «Быть не может! Он что же — сделал операцию?» — «Нет. Они остались как были».

А вот что рассказывал фотограф Кларенс Буль: «Единственное, что не давало Кларку покоя, — это уши. Помню, сидит он раз расстроенный в гримерной, наслышавшись про себя всякого, и спрашивает меня: «Что же мне делать с моими лопухами?» «Да ничего, — отвечаю. — Забудь». Если из профиля Рудольфо Валентино сумели сделать секс-символ, почему бы не повторить то же самое с ушами Кларка Гейбла?»

Summary

Elena Stishova advances the issue pointing out the headline — images and image-making

«IK» rating

Sociological data on the most popular actors and the unique information expertise.

«IK» leader

New Russian movie-stars interviweed: Sergei Makovetsky, Elena Yakovleva, Evdokia Germanova, Irene Rosanova, Ivan Okhlobystin, Victor Sukhorukov.

«IK» press-bureau

Digest of American periodicals: Sharon Stone on the nature of popularity; overpaid and overprivileged — Richard Gere and others.

Roman Balayan — Zara Abdullayeva. The chosen one

A film-director and a critic discuss the vicissitudes of the public opinion's leader Oleg Yankovsky's actor's carrier.

Vladimir Georgievich Sorokin — Vladimir Vladimirovich Sorokin. Image without likeness

Contributors' dialogue; a notorious writer and an orthodox theologist discuss dramatic existence of individual image in contemporary world.

Zara Abdullaeva. Sharko — Muratova: A double portrait

Zara Abdullayeva analyses the part played by a stage actress Zinaida Sharko in Kira Muratova's long farewell, which ushered in a new cinematic reality in the beginning of the 70-ies.

Andrei Plakhov. Sprinters and long-distance runners

The author comments upon his notes on the the leading Soviet actors made ten years ago.

Alexandre Shpagin. Absence

Reflexion on erotic aspect of actors' images popular among spectators through the 30—60-ies.

Sergei Fomin. Gotterdammerung, or information in images

Behavioral cliches of the TV news analysts before and after Perestroyka.

Georgi Ramazashvili. Post Mortem as the cult movie project

The late rock-lyricist Alexandre Bashlachyov as a possible cult-movie protagonist for the post-Soviet youth is considered.

Peter Shepotinnik. Fluid cristals

«IK» correspondent's notes on the venice film festival fully devoted to Juiliette Binoche awarded with the Prize for her part in Kszystof Kieslevski's Trois couleurs. Bleu.

Kszystof Zanussy. From «The magic mountain» to photorobot

A famous Polish film-maker discusses the newest trends in actor's art through his own experience of cooperation with the European and American stars.

Valentin Gneushev. Person ahead of time

A celebrity in plasticity and stage movement expands on actor's image-making.

Actors, offended kids

Conversation with the Russia's first art-agency Max director Larisa Isayeva and public relations agent Sergei Shemarkin covering actor's position, jurisdiction over beginners, prognostication of future stardom.

Valeryi Podoroga. Sergei Eisenstein: The second screen

Publication of the extracts from the well-known philosopher's book goes on.

Boris Lyvov-anokhin. Evgenyi Leonov — my great Creon

A stage-director's reflexion over the legacy left in the history of Russian actor's school by the late Evgenyi Leonov, an outstanding master of tragicomedy.

Tatyana Cherednichenko. Political images and laugh culture

Against the vast background of history of masks, tatooes, clowning the author traces evolution of political images in Russia from Lenin towards Gorbachov and Eltsin defining the image formula and technique of image-making.

Alexandre Arkhangelsky. «No academician, no hero...»

A famous literary scholar analyses conduct style and stage methods in the sovereign image shaping characteristic of the Russian emperor Alexandre I (1777—1825).

Mark Kushnirov. The first among the equal

A film historian's article commemorates one of the most popular Soviet actors of the grand Stalin's epoch — Nikolai Kryuchkov.

Hans Gunter. Hero under totalitarian culture

A German culturologist investigates mythology of hero and the heroical under totalitarian regime, discloses ontological roots and philosophical resources.

Neya Zorkaya. Creation of Homo Soveticus

Exploration of historical and culiural roots of Homo Soveticus.

Non-stop rubric includes short reviews of films: Jail Romance (dir. Evgenyi Tatarsky, Russia), Male zigzag (dir. Yuri Rogozin, Russia), General (dir. Igor Nikolayev, Russia), Falling down (dir. Joel Shumaher, USA).

Nonna Mordyukova. When falling down stick to earth

Leonid Pavlyuchik interviews a famous Russian actress.

Anatolyi Solonitsyn. Want of don-quixote's life.

Sensational publication of diaries and letters of the early gone actor disclosing his existential problems when working at the role of Andrei Rublyov in Andrei Tarkovsky's film of the same name.

Alexei Batalov. An accidental extract

Recollection of a popular actor of his work on the radioplay about Ivan Bunin in the light of present-day actors' hardships.

Holliwood chronicle

presents the «King's» secretary Jean Garceau Dear mr Gable supplemented by memoirs of persons closely acquanted with the famous movie-star.

ИСКУССТВО КИНО
16801
НОЯ 1996

Высшая школа деятелей сценического искусства

под руководством Г.Г.Дадамяна

проводит набор на отделение

МЕНЕДЖЕРОВ ВИЗУАЛЬНОГО ИСКУССТВА

(руководитель творческой мастерской — М.А.Мельман, руководитель отделения Т.Л.Клячко)

Срок обучения в школе — 2 года: четыре семестра — каждый по месяцу очных занятий. Принимаются лица, имеющие высшее образование.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный экземпляр

Помимо специальных дисциплин обучение включает интенсивный курс английского языка, видеотренинг и курс компьютерного обучения.

В школе преподают профессора различных институтов Москвы, ученые, опытные практики: деятели искусства, банкиры и финансисты, работники министерств и мэрии, деятели шоу-бизнеса и арт-рынка, другие представители делового мира. Школа поддерживает и расширяет связи с зарубежными партнерами.

Обучение — платное. Иногородним предоставляется общежитие.

Конкурсное собеседование состоится 3-4 сентября 1994 года по адресу: Москва, Б.Якиманка, д. 2/6 Галерея М.Гельмана.

Справки об условиях приема по адресу:
103881, г. Москва, Собиновский пер., д. 6
Российская Академия Театрального Искусства,
Высшая Школа Деятелей Сценического Искусства.

Телефон: (095) 212-59-76 Ирина Ильинична Токарева
Факс: (095) 733-13-74 Дадамяну

Кларк Гейбл и Вивьен Ли
в фильме «Унесенные ветром».
Читайте в разделе
«Голливудские хроники»
мемуары Джин Гарсо,
личной секретарши
«короля Голливуда»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В ближайших номерах: материалы, посвященные II съезду кинематографистов России; таджикский синдром и кинематограф; французские деньги в русском кино; статьи Ю.Лейдермана «В поисках отсутствия» и А.Великановой «Инициация и эмиграция»; диалоги: В.Логинов — А.Ханютин «Загробная жизнь В.И.Ленина»; депутаты-кинематографисты А.Гербер и Ст.Говорухин — о судьбах России.

А также в рубрике **«Премьера «ИК»** о фильмах: «Кош ба кош», «Увлеченья», «Список Шиндлера».

В рубрике **«Интервью «ИК»**:
Виктор Мережко о фильме «Курочка Ряба».
Александр Рехвиашвили о фильме «В треугольном круге».

В рубрике **«Мемуары и публикации»**:
Илья Кабаков. Диалоги на коммунальной кухне.
В.Малявина о Тарковском.
Г.Кунцев о Параджанове.

В рубрике **«Голливудские хроники»**: Джин Гарсо. «Дорогой мистер Гейбл».
Чарлз Буковски. Голливуд.

В рубрике **«ИК». Избранная проза»**:
Симона Синьоре. Ностальгия теперь не та.

В рубрике **«Сюжеты и факты»**:
Советский фильм М.Антониони.

В рубрике **«Необязательные заметки»**:
А.Адабашьян о премиях «Феликс».

В рубрике **«Фильм в журнале»**:
Иштван Сабо. Милая Эмма, дорогая Бёбе.
Франсуа Трюффо. Нежная кожа.
Жан Ренуар. Великая иллюзия.
Пьер Паоло Пазолини. Евангелие от Матфея.

В рубрике **«Сценарии»**:
Э.Лындина, А.Хван. «Вуаль».

6 94